die Seele flackert am dünnen Docht der Nacht

acht Filme von Roger Corman
nach Motiven von Edgar Allan Poe
1960 – 1964

HOUSE OF USHER

THE PIT AND THE PENDULUM

THE PREMATURE BURIAL

TALES OF TERROR

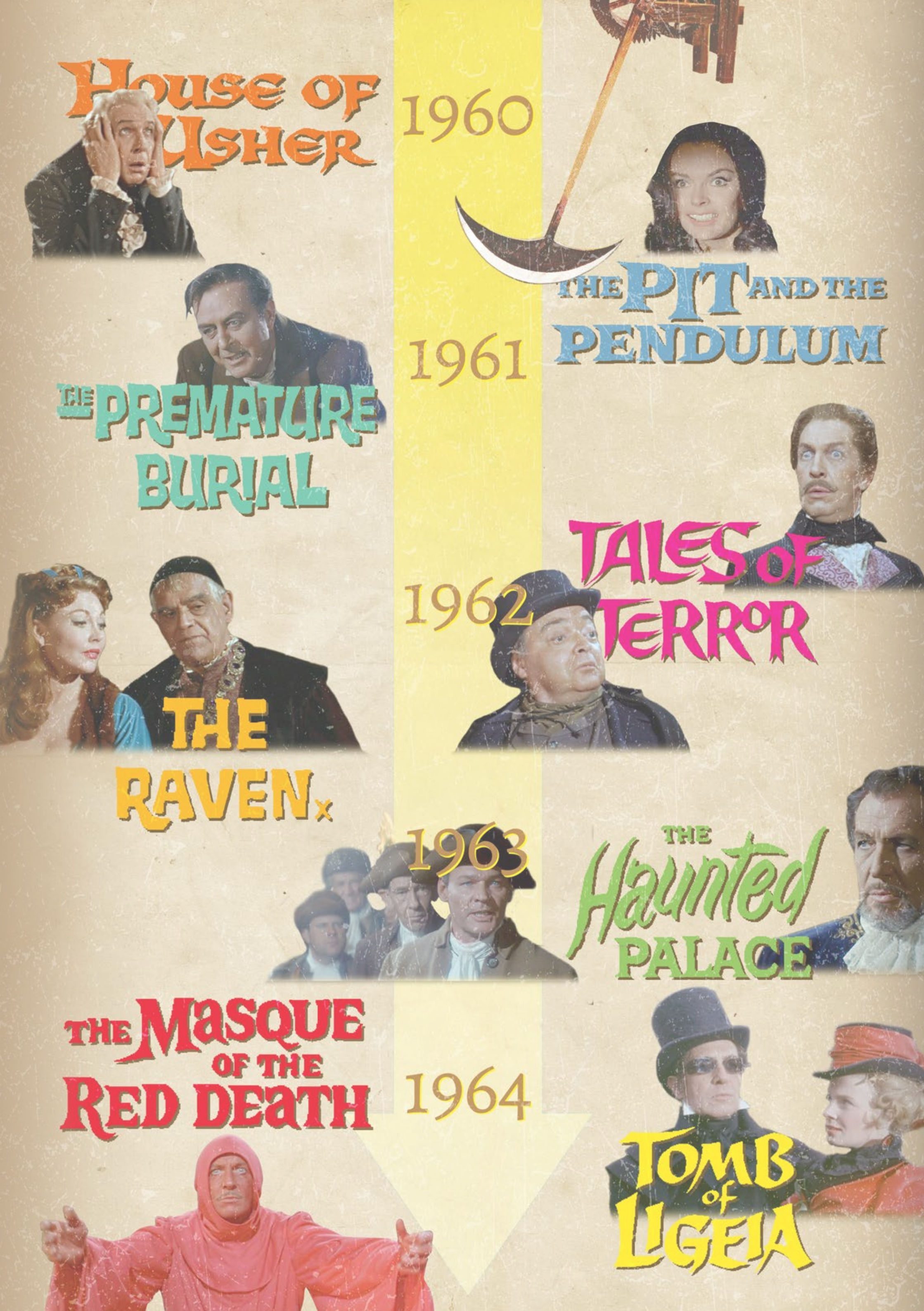
THE RAVEN

THE HAUNTED PALACE

THE MASQUE OF THE RED DEATH

TOMB of LIGEIA

Cinema Obscura
Peter Ochs


House of Usher
1960
The Pit and the Pendulum
1961
The Premature Burial
Tales of Terror
1962
The Raven
1963
The Haunted Palace
The Masque of the Red Death
1964
Tomb of Ligeia

Roger Corman
1926 – 2024

Copyright © 2026
Peter Ochs

Texte und Gestaltung: Peter Ochs
Diese Veröffentlichung kann kostenfrei als PDF bezogen
werden und verfolgt keinerlei finanzielle Interessen.

INHALT

Corman, Poe und AIP 6

Gothic – vom Schauerroman über den expressionistischen Stummfilm zum modernen Horrorfilm 13

House of Usher 20

The Pit and the Pendulum 28

The Premature Burial 36

Tales of Terror 42

The Raven 50

The Haunted Palace 54

The Masque of the Red Death 60

The Tomb of Ligeia 68

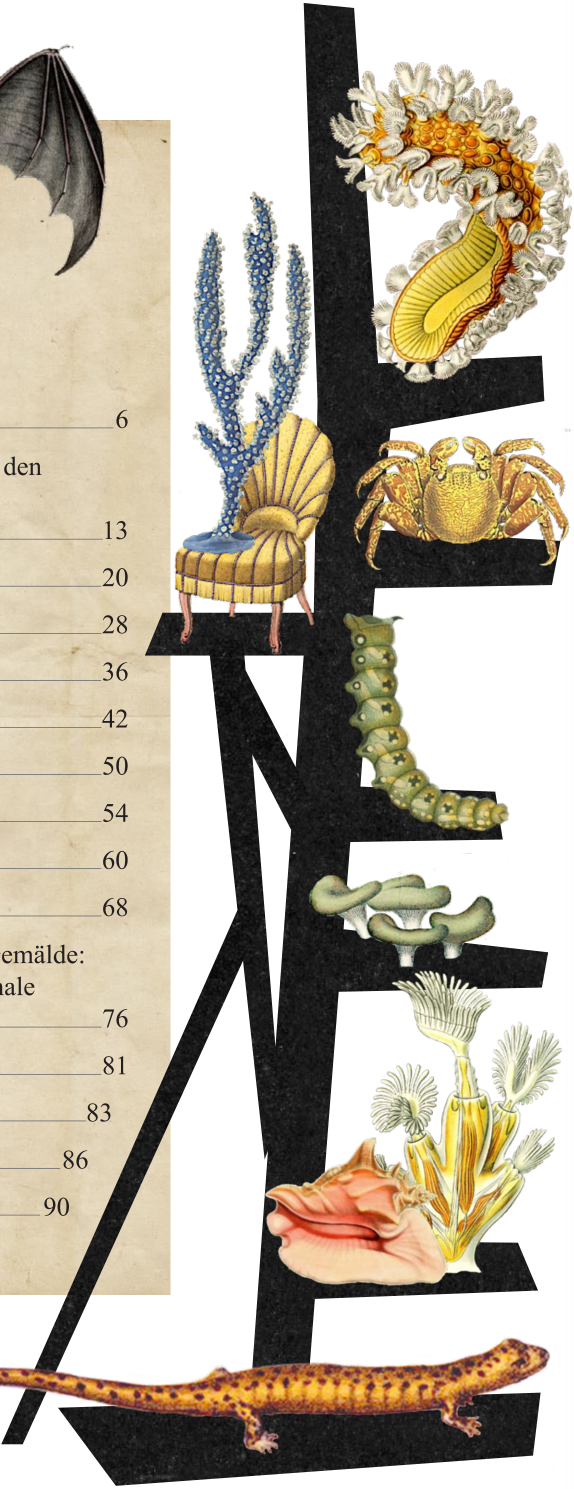
Verlaufende Farben und düstere Gemälde: die besonderen Gestaltungsmerkmale der Poe-Reihe 76

Die Corman-Crew 81

Ist das Kitsch oder Kunst? 83

Listen 86

Quellenangaben 90



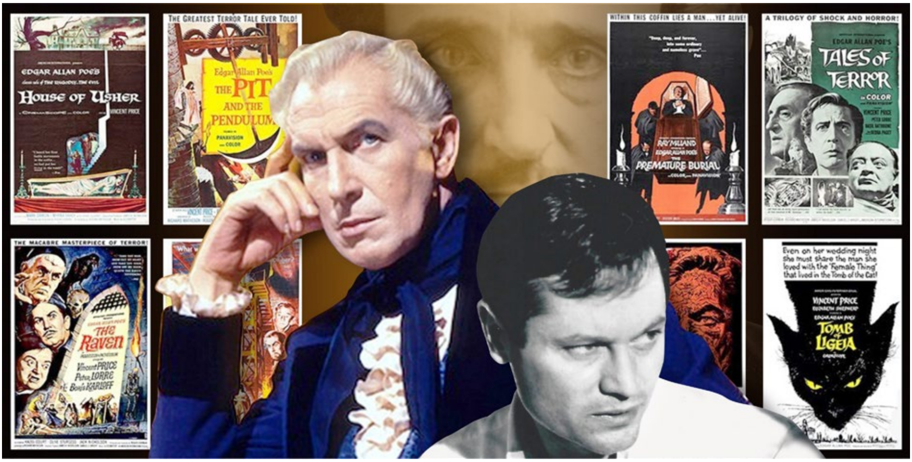
wider die
Gegenständ
lichkeit
der Welt

VORWORT

An das erste Mal, dass ich einen der Poe-Filme von Roger Corman gesehen habe, kann ich mich leider nicht mehr erinnern. Es könnte 1984, im Alter von 16 Jahren gewesen sein, als sieben der acht Filme in der ZDF-Reihe *Der phantastische Film* im Nachtprogramm ausgestrahlt wurden. Das müssten alles TV-Premieren gewesen sein.

Es war die Zeit der Röhrenfernseher, der drei Fernsehprogramme und des sorgfältigen Studierens der TV-Zeitschrift, auf der Suche nach allem, was nach Horror oder Science-Fiction aussah. Die Ära günstiger DVDs lag noch in weiter Ferne und so blieb uns nur die vage Hoffnung auf die Programmgestaltung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Dagegen leben wir heute, zumindest was Filmauswahl und Heimkinotechnik betrifft, in geradezu goldenen Zeiten.

In diesem Sinne: Vorhang auf für acht Filme über Wahnsinn und Psychosen in gloriosem Cinemascope und traumhaftem Technicolor.

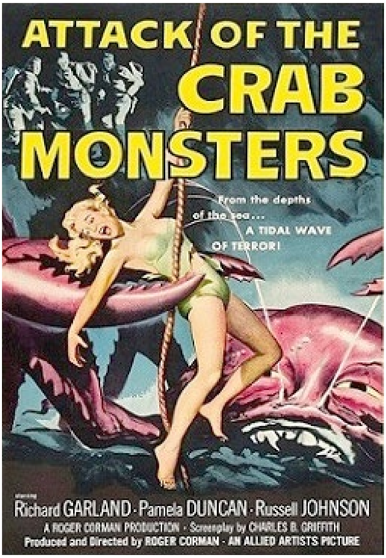

Edgar Allan Poe's
House of Usher
Vincent Price
THE GREATEST TERROR TALE EVER TOLD!
Edgar Allan Poe's
THE PIT AND THE PENDULUM
PANAVISION
COLOR
WITHIN THIS COFFIN LIES A MAN ... YET ALIVE!
RAY MILLAND
EDGAR ALLAN POE'S
PREMATURE BURIAL
A TRILOGY OF SHOCK AND HORROR!
EDGAR ALLAN POE'S
TALES OF TERROR
COLOR
THE MACABRE MASTERPIECE OF TERROR!
The Raven
Vincent PRICE
Peter LORRE
Boris KARLOFF
Even on her wedding night she must share the man she loved with the 'Female Thing' that lived in the Tomb of the Cat!
VINCENT PRICE
ELIZABETH SHEPHERD
EDGAR ALLAN POE'S
TOMB OF LIGEIA

Die zentralen Akteure der Poe-Reihe:
Edgar Allan Poe (* 1809, † 1849), der Autor (im Hintergrund zu sehen),
in Denkerpose Schauspieler **Vincent Price** (* 1911, † 1993), das Gesicht der Reihe
und **Roger Corman** (* 1926, † 2024), der Filmemacher (vorne).

Corman, Poe und AIP

In den Jahren 1960 bis 1964 erschienen acht plüschig-morbide Kinofilme, produziert und inszeniert von Roger Corman. Sie basieren mehr oder weniger lose auf Erzählungen von Edgar Allan Poe und selbst die Produzenten wurden von ihrem großen Erfolg überrascht. HOUSE OF USHER (1960), THE PIT AND THE PENDULUM (1961), THE PREMATURE BURIAL (1961), TALES OF TERROR (1962), THE RAVEN (1963), THE HAUNTED PALACE (1963), THE MASQUE OF THE RED DEATH (1964) und THE TOMB OF LIGEIA (1964) markieren eine wichtige Phase, sowohl in Roger Cormans Karriere, als auch in der Geschichte des Horrorfilms. Ihr zusätzlicher Reiz liegt in ihrem Seriencharakter, einem hohen Grad der Stilisierung und der Geschlossenheit der Inszenierung, womit sie eine ganz eigene Welt kreierten.

Roger Corman war nie der Liebling des Feuilletons, die Titel seiner Filme werden nicht in einem Atemzug mit den großen Kinoklassikern genannt. Seine Werke sind cineastische Bastarde, gegen den Strich gebürstet, aber sie zeigen trotz aller Unzulänglichkeiten nicht selten ein besonderes Gespür für den Zeitgeist und Qualitäten, die sie aus dem Feld der Mitbewerber herausstechen lassen. Obwohl er keine hehre Filmkunst im üblichen Sinne geschaffen hat, ist sein Einfluss auf das heutige Kino kaum zu überschätzen. Er bereitete den Weg vor für New Hollywood (ab 1967) und in noch höherem Maße für das Blockbuster-Action-Kino, wie es mit Spielbergs JAWS 1975 Einzug in den Mainstream hielt. Der Feminismus hat ihm ebefalls viel zu verdanken. Ja, richtig gelesen. Allein in den ersten zwei Jahren inszenierte er APACHE WOMAN (1955), SWAMP WOMEN (1955), THE OKLAHOMA WOMAN (1956), SHE-GODS OF SHARK REEF (1956), TEENAGE DOLL (1957), SORORITY GIRL (1957) und THE VIKING WOMEN AND THE SEA SERPENT (1957). Die frauenzentrierten Filme wurden auch anschließend nicht weniger. Ungleich relevanter ist die Tatsache, dass er im Vergleich zum Rest der Filmindustrie überproportional viele Frauen in führenden Positionen besetzte, weil sie ihre Aufgaben sehr engagiert und kompetent erledigten, geringeres Gehalt verlangten und laut Cormans Aussage loyaler waren, was wohl auch heißt, dass sie weniger seine Anweisungen infrage stellten. Er ermöglichte Frauen in einem Geschäft Fuß zu fassen, das fast ausschließlich von Männern dominiert wurde. Um nur ein paar Namen zu nennen: Seine Frau Julie Corman war für ihn als Produzentin tätig, die Regisseurinnen Barbara Peeters (HUMANOIDS FROM THE DEEP) und Penelope Spheeris (WAYNE'S WORLD) sowie Drehbuchautorin und Produzentin Amy Holden Jones (INDECENT PROPOSAL, BLACK BOX) starteten ihre Karrieren bei Corman. Frances Doel stieß 1970 zu Roger Corman, als dieser zusammen mit seinem Bruder New World Pictures gründete. Sie wurde zu seiner rechten Hand und war für die Entwicklung und Überwachung der Drehbücher verantwortlich und ausschlaggebend für den andauernden Erfolg des neuen Unternehmens. Corman inszenierte Darstellerinnen auch unter dem Aspekt von 'Sex sells'. Und doch lassen sich daneben viele komplexe Charaktere finden, die den gängigen Frauenklischees eine progressivere Variante entgegen setzten.


ATTACK OF THE
CRAB
MONSTERS
From the depths of the sea...
A TIDAL WAVE OF TERROR!
starring
Richard GARLAND · Pamela DUNCAN · Russell JOHNSON
A ROGER CORMAN PRODUCTION · Screenplay by CHARLES B. GRIFFITH
Produced and Directed by ROGER CORMAN · AN ALLIED ARTISTS PICTURE

70.000 $ Kosten und eine Million Einnahmen: *„This was the most successful of all the early low budget horror movies.“* [1]

Im Laufe seiner mehr als sechs Jahrzehnte andauernden Karriere war Roger Corman an der Produktion von über 510 Filmen beteiligt, bei 56 davon hat er Regie geführt. Legendär ist seine enorm effektive Arbeitsweise. Etliche Kinogrößen haben die sogenannte Corman-Schule durchlaufen und sammelten bei ihm ihre ersten wichtigen Erfahrungen, darunter Regisseure wie Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Jonathan Demm und James Cameron. Angeschoben hat er die Schauspielkarrieren von Peter Fonda, Jack Nicholson, Charles Bronson, Dennis Hopper, Bruce Dern, Sylvester Stallone und William Shatner. Weniger bekannt ist Roger Cormans Rolle als Förderer internationaler Filmkultur. So brachte er als Verleiher Filme von Federico Fellini, Ingmar Bergman, François Truffault und Akira Kurosowa in die Kinos. Das soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass Geld verdienen für Corman oberste Priorität hatte. *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime* heißt seine Biographie, was programmatisch zu verstehen ist. Als Produzent konnte er am Set erscheinen und spontan Seiten aus dem Drehbuch herausreißen, um mit den eingesparten Szenen doch noch im Drehplan zu bleiben. Da wundert es nicht, wenn in einem Interview über EASY RIDER, den Corman beinahe produziert hätte, es ihm anzusehen ist, wie ihn der Verlust dieser entgangenen Millionen Dollar selbst Jahrzehnte später noch schmerzt. In diesem Spannungsfeld von Kommerz und kreativem Talent – dem eigenen sowie dem seiner vielen Mitstreiterinnen und Mitstreiter –

morbide Beatnik-Kunst in
A BUCKET OF BLOOD 1960

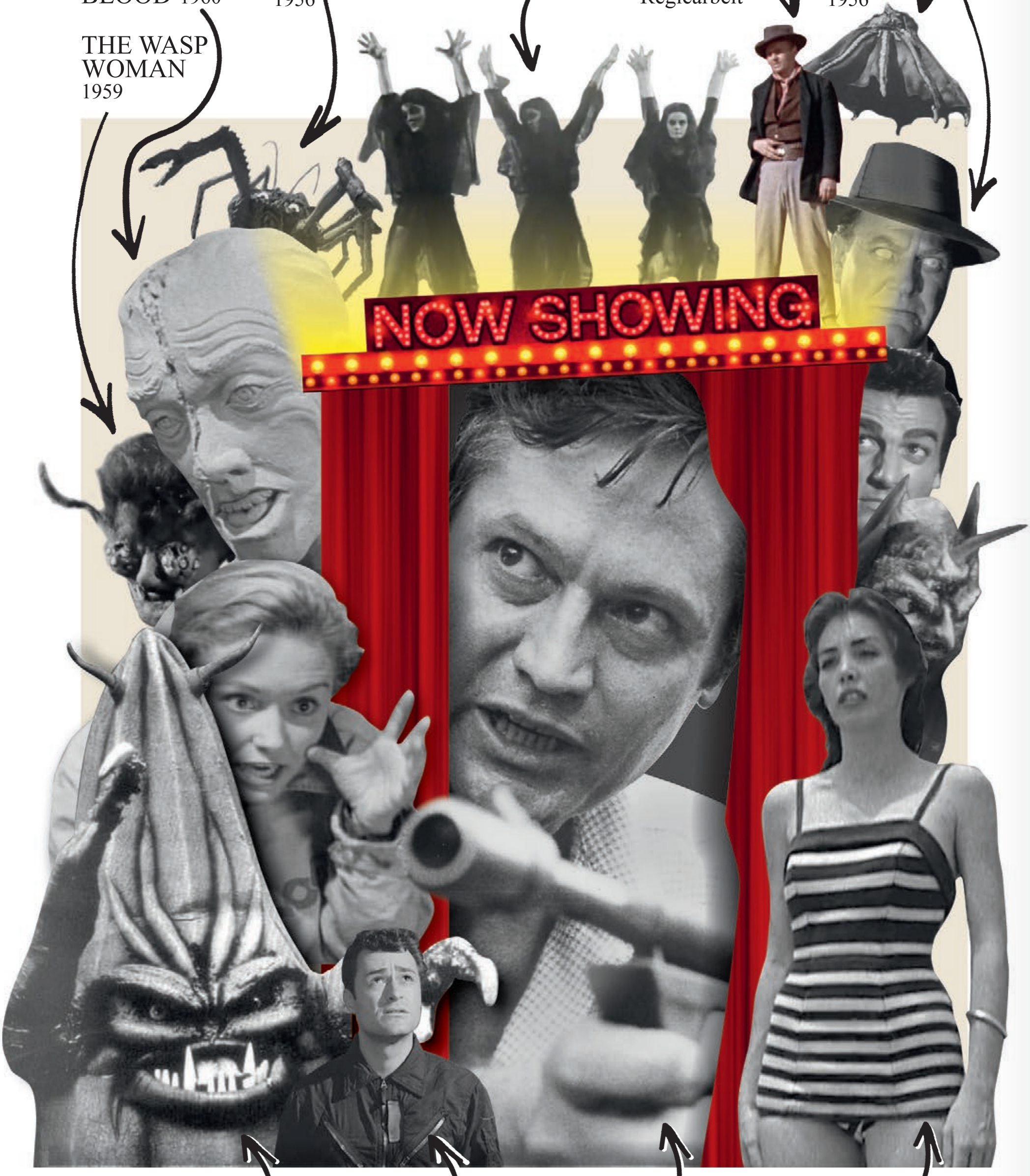
THE WASP WOMAN 1959

ATTACK OF THE CRAB MONSTERS 1956

Ausdruckstanz auf dem Friedhof: THE UNDEAD 1956

FIVE GUNS WEST 1955
Cormans erste Regiearbeit

NOT OF THIS EARTH 1956



IT CONQUERED THE WORLD 1956

darüber:
Susan Cabot als *gang girl* in
TEENAGE DOLL 1957

WAR OF THE SATELLITES
1958, mit Dick Miller

Roger Corman am Set von MACHINE-GUN KELLY 1958

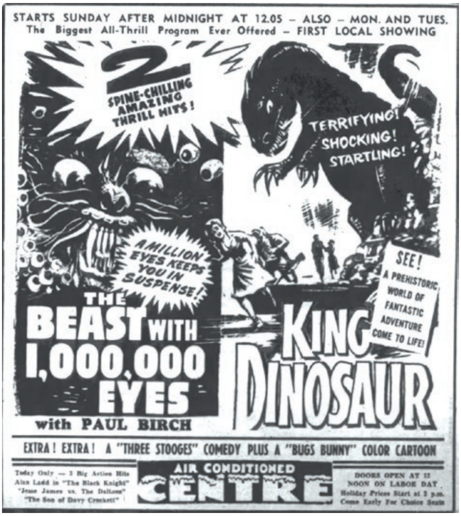
Barboura Morris in
SORORITY GIRL 1957

darüber: Mike Conners und Mutant aus DAY THE WORLD ENDED 1955

12 (von 24) **Regiearbeiten von Corman, bevor er 1960 den ersten Poe-Film drehte.**

entstand ein aufregendes Gesamtwerk mit einer großen Bandbreite an Stilen und Themen, das auch nach mehrmaligen Sichtungen immer noch Überraschungen bereit hält. Roger Corman hat der Kinolandschaft eine kräftige Injektion Enthusiasmus, Kreativität und Improvisationsfreude verabreicht, die noch heute wirksam ist.

In seinen Anfangsjahren von 1954 bis 1960, drehte Roger Corman im Schnitt sechs Filme pro Jahr. Alle zwei Monate ein Film! Die meisten davon in Personalunion als Regisseur und Produzent. Von Cowgirls bis Gurkenmonster war alles dabei. Neben unterhaltsamen Trash und zeitlosen Underground-Perlen waren auch weniger bemerkenswerte Werke darunter, was kein Wunder ist, bei Produktionszeiten von maximal 10 Tagen und Budgets von oft deutlich unter 100.000 $. Zum Beispiel hat THE SAGA OF THE VIKING WOMEN AND THEIR VOVAGE TO THE WATERS OF THE GREAT SEA SERPENT (1958), abgesehen von einem absurd langen Titel, nicht ganz so viel Argumente in die Waagschale zu werfen, die einen Kinobesuch rechtfertigen könnten. Im Gegensatz dazu entwickelte sich THE LITTLE SHOP OF HORRORS (1960) mit nicht einmal 30.000 $ Budget und nur etwa drei Tagen Drehzeit zu einem Kultfilm, der 1982 eine Theateradaption, 1986 eine aufwendige Neuverfilmung und 1991 eine Animationsserie für Kinder nach sich zog. Die unglaubliche Produktionsgeschichte von THE LITTLE SHOP OF HORRORS ist ebenso unterhaltsam und skurril wie der fertige Film.


STARTS SUNDAY AFTER MIDNIGHT AT 12.05 – ALSO – MON. AND TUES.
The Biggest All-Thrill Program Ever Offered – FIRST LOCAL SHOWING
2 SPINE-CHILLING AMAZING THRILL HITS!
TERRIFYING! SHOCKING! STARTLING!
A MILLION EYES KEEPS YOU IN SUSPENSE!
SEE! A PREHISTORIC WORLD OF FANTASTIC ADVENTURE COME TO LIFE!
THE BEAST WITH 1,000,000 EYES
with PAUL BIRCH
KING DINOSAUR
EXTRA! EXTRA! A "THREE STOOGES" COMEDY PLUS A "BUGS BUNNY" COLOR CARTOON
Today Only — 3 Big Action Hits
Alan Ladd in "The Black Knight"
"Jesse James vs. The Daltons"
"The Son of Davy Crockett"
AIR CONDITIONED
CENTRE
DOORS OPEN AT 12
NOON ON LABOR DAY
Holiday Prices Start at 2 p.m.
Come Early For Choice Seats

Zeitungsanzeige für ein *double feature*. Neben drei anderen Regisseuren inszenierte auch Roger Corman einige Szene für THE BEAST WITH A MILLION EYES (1955), in den Credits wird sein Name aber nicht aufgeführt.

Corman arbeitete eng mit AIP (American International Pictures) zusammen, dem Unternehmen von James H. Nicholson und Samuel Z. Arkoff. Während ihres Bestehens von 1954 bis 1980 waren sie als unabhängiges Studio in ihrem Independent-Segment der Marktführer. In den 1950er Jahren versorgten sie vor allem Autokinos mit Double-Feature-Filmen. Diese Art von Kino erlebte im autoaffinen Nordamerika in den 1950er und 1960er ihre Blütezeit. Mit Essensständen, Spielplätzen und niedrigen Eintrittspreisen wurden sie unter Familien, Jugendlichen und jungen Erwachsenen enorm populär. Eltern kamen teils mit Kindern, die schon Schlafanzüge trugen und Pärchen konnten im geschützten Innenraum des Fahrzeugs der prüden Gesellschaft ein kleines Stückchen Freiheit abtrotzen. Die Autokinos entwickelten sich zu einer Gegenkultur, die keinen großen Wert auf Anspruch oder cineastische Kunst legte. Das Publikum favorisierte Science-Fiction- und Horrorfilme und AIP produzierte, was der Markt verlangte. Das Studio entwickelte ein eigenwilliges und höchst effektives Prozedere zur Realisierung von Projekten. Da etwa 20 % der Budgets direkt von den Kinobetreibern kamen, präsentierten sie denen einen reißerischen Titel inklusive Posterentwurf, um vorab Gelder für eine Anschubfinanzierung einzusammeln. Erst wenn dies gelungen war, begann die Arbeit am Drehbuch und zum Schluss wurden die Rollen besetzt. Sie verkauften also Filme, die nur als Kinoplakat existierten. Das war gleichzeitig abgezockt und innovativ. Hatten sie die Verträge in trockenen Tüchern, konnten sie sich immer noch Gedanken machen, worum es in THE BEAST WITH A MILLION EYES exakt gehen sollte.

Charles Bronson in MACHINE-GUN KELLY, hier zusammen mit Hauptdarstellerin Susan Cabot.

Ein Achtungserfolg gelang Roger Corman 1958 mit MACHINE-GUN KELLY. Trotz des läppischen Budgets von 60.000 $ und den üblichen 10 Tagen Drehzeit hatten die Kritiker endlich begonnen, einen seiner Filme ernst zu nehmen. Charles Bronson spielt hier in seiner ersten Hauptrolle den titelgebenden Gangster, der im realen Leben mit der Entführung eines Öl-Tycoons zwiespältige Berühmtheit erlangte. Die Los Angeles Times erkannte in MACHINE-GUN KELLY *„a very good screenplay“* und die Figur des Protagonisten als *„a full, three dimensional human being“* an.

CREMAK'S
USED FURNITURE
FUNERAL WREATHS
Schon in einer der ersten Szenen wird Kellys pathologische Angst vor dem Tod etabliert.

Als AIP Roger Corman anbot, zwei Schwarzweiß-Gruselfilme für insgesamt 200.000 $ zu drehen, schlug Corman vor, stattdessen das Geld in nur einen Film zu stecken, dafür in Farbe zu drehen und die Produktionszeit auf 15 Tage aufzustocken. Er hoffte so der Tretmühle der Produktionen mit Mini-Budgets zu entkommen und den Pfad weg vom Billigfilmer, hin zum Filmemacher einzuschlagen. HOUSE OF USHER kostete schlussendlich geschätzte 300.000 $, lief als Double-Feature mit Hitchcocks PSYCHO und kam bei Kritikern und Publikum gleichermaßen gut an. So gut, dass Fortsetzungen mit ähnlich gelagerten Stoffen nicht lange auf sich warten ließen. Die Poe-Adaptionen gleichen sich wie Geschwister, trotzdem ist jedes Werk eigenständig und sie gewinnen durch die Ähnlichkeiten, weil sich die acht Filme anfühlen wie variierte Sätze einer episch angelegten Gothic-Oper, die von Fluch, Wahnsinn, Tod, Weltflucht und den Gang hinab ins dunkle Kellergewölbe

Ein Thema, das sich durch den Film zieht.

Kellys Todesangst eskaliert im Finale, als er im unteren Teil eines Etagenbetts aufwacht, sich in einem Sarg wähnt und einen animalischen Schrei ausstößt. *„I was in a coffin. You put me in a coffin.“* brüllt er seine herbeigeeilte Freundin an, bevor er wieder zur Besinnung kommt. Die Verbindung zu Poes Kurzgeschichte *The Premature Burial*, in dem der Protagonist mit der gleichen Panik in einer engen Koje erwacht, drängt sich förmlich auf.

Verstörte Männer.
(siehe Aufzählung rechts oben im Text)

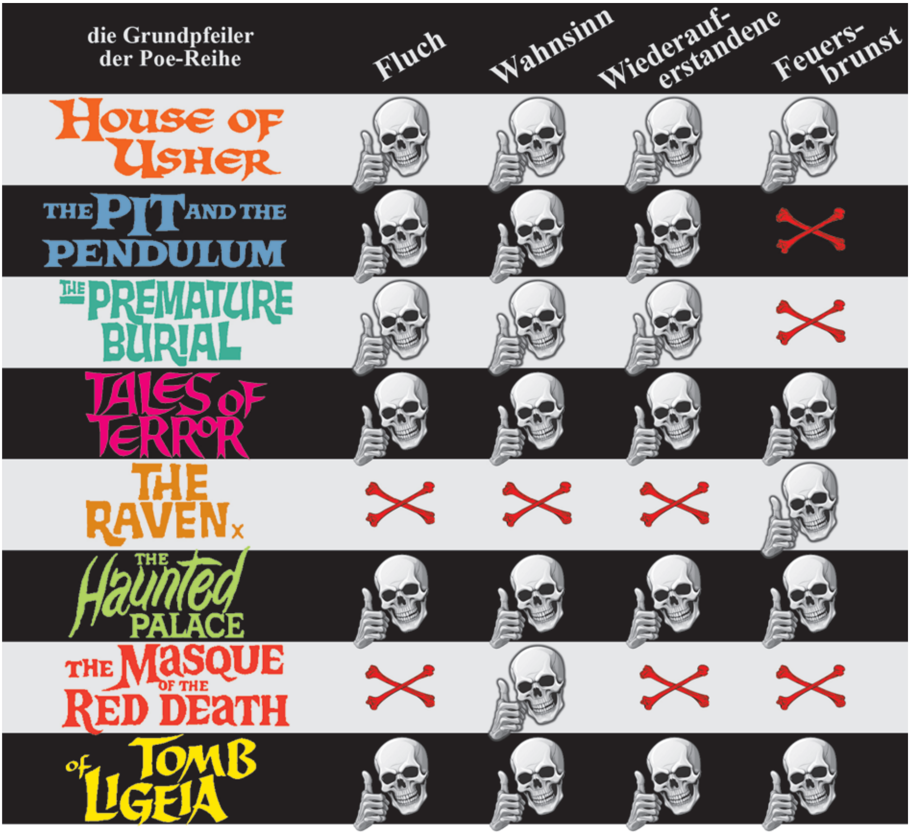
Entfesselte Frauen.
oben: HOUSE OF USHER, **mitte:** *Morella*, **unten:** THE TOMB OF LIGEIA

der Seele erzählt. Der typische männliche Protagonist, wie er in Poes Werken auftaucht, taugt nicht zum klassischen Helden. Selbst als Antiheld bewegt er sich am äußeren Rand dieser Kategorie, ist ein Außenseiter, dessen Wahrnehmung und Handlungen von psychotischen, realitätsverzerrenden Vorstellungen bestimmt werden. Im Mittelpunkt steht dieser Typus in den Filmen HOUSE OF USHER, THE PIT AND THE PENDULUM, THE PREMATURE BURIAL, der Episode *Morella* aus TALES OF TERROR und THE TOMB OF LIGEIA (**v. oben n. unten**, siehe Bilder links). Dort sehen wir einen hypersensiblen Charakter, der mental gehandicapt ist und Defizite zeigt, die ihn nahezu lebensuntüchtig machen. Weder interessieren ihn die typischen Männerthemen Sport, Jagd, Politik oder Finanzen, noch soziale Aktivitäten. Er ist ein Grübler, der die Einsamkeit sucht und sich mit Malerei, Musik, Philosophie und Literatur beschäftigt. Sein Gemütszustand bewegt sich zwischen Melancholie, Weltschmerz und Nihilismus. Von der klassischen Hauptrolle im US-amerikanischen Kino könnten diese ohnmächtig-morbiden Männer kaum weiter entfernt sein. Mit dieser auch für Horrorfilme ungewöhnlichen Ausrichtung stellen die genannten fünf Werke den Kern der Poe-Reihe dar.

Die stabilste, lebenstüchtigste und am wenigsten auffällige Persönlichkeit ist Charles Dexter Ward in THE HAUNTED PALACE – jedenfalls bevor der Geist seines bösen Ahnen in ihn fährt. In THE MASQUE OF THE RED DEATH zeigt der Protagonist dann keinerlei Empathie mehr und entspricht damit am ehesten dem klassischen Kinoschurken. Hobby-Zauberer Craven aus THE RAVEN bleibt hier außen vor, da der Film, auch auf einer komödiantischen Ebene, nichts richtig mit Poes Gedankenwelt anzufangen weiß.

Ein ebenfalls wiederkehrendes Themenfeld in Edgar Allan Poes Werken sind tote oder sterbende Frauen und deren Auferstehung oder Einflussnahme aus dem Jenseits heraus. Davon handeln seine Geschichten *Berenice* (1835), *Morella* (1835), *Ligeia* (1838), *The Fall of the House of Usher* (1839) und *Eleonora* (1841). Drei der Texte hat Roger Corman verfilmt: HOUSE OF USHER, *Morella* (als Episode in TALES OF TERROR) und THE TOMB OF LIGEIA. Die Spannbreite der Frauenrollen reicht hier von Rachegöttin bis Femme fatale.

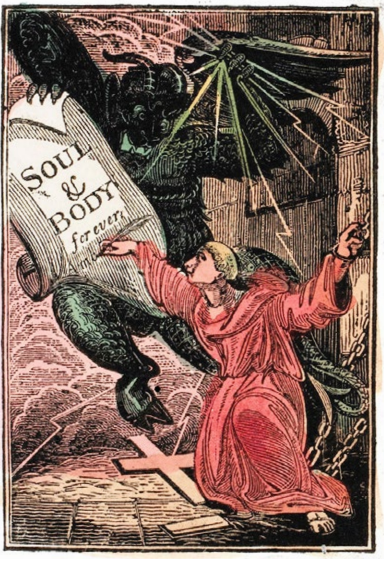
„[Poes] *Erzählungen spielen jenseits von Gut und Böse. Es geht in ihnen* [...] *um Macht und Ohnmacht.* [...] *Grenzüberschreitung ist etwas, das in seinen späteren Werken zu einer wahren Obsession wurde. Die Grenze, mit der er sich am hartnäckigsten auseinandersetzte, war die zwischen Leben und Tod.* [...] *Eine andere Grenze war die zwischen Vernunft und Wahnsinn.*“[1] Genau dies sind die Themen, die den Poe-Zyklus ausmachen und Roger Corman gelang dabei die Gratwanderung, der literarischen Vorlage Gerecht zu werden und den Unterhaltungsaspekt für das junge horroraffine Kinopublikum nicht aus den Augen zu verlieren. HOUSE OF USHER erwies sich für Roger Corman als wichtigster Meilenstein seiner Karriere. Ebenso für AIP: „[James H. Nicholson and Samuel Z. Arkoff] *were making a number of pictures and they were really establishing American International as the dominant independent company. In the matter of fact,* [HOUSE OF USHER] *was the picture that established them. It was their first picture that played alone as single feature.*“[2]



die Grundpfeiler der Poe-Reihe	Fluch	Wahnsinn	Wiederauferstandene	Feuersbrunst
House of Usher	✓	✓	✓	✓
THE PIT AND THE PENDULUM	✓	✓	✓	✗
THE PREMATURE BURIAL	✓	✓	✓	✗
TALES OF TERROR	✓	✓	✓	✓
THE RAVEN	✗	✗	✗	✓
THE Haunted PALACE	✓	✓	✓	✓
THE MASQUE OF THE RED DEATH	✗	✓	✗	✗
TOMB of LIGEIA	✓	✓	✓	✓

Gothic – vom Schauerroman über den expressionistischen Stummfilm zum modernen Horrorkino

Die achtteilige Poe-Reihe ist dem Gothic Horror zuzurechnen, der, wie der Film noir, eher einen Stil beschreibt als ein Genre und damit weniger klar definiert ist. Der Begriff 'Gothic' bzw. 'Gotik' ist vielschichtig. Er steht in erster Linie für eine europäische Kunstepoche (1150 bis 1500), die bekannt ist für ihre Architektur mit Kathedralen wie dem Kölner Dom. Das Erkennungszeichen und gleichzeitig prägnanteste Neuerung des gotischen Baustils war der Spitzbogen, der anfangs auf Ablehnung stieß. Tatsächlich war die Bezeichnung 'Gotik' ursprünglich als Verunglimpfung gemeint, im Sinne des italienischen 'gotico', was sich mit 'fremdartig, barbarisch' übersetzen lässt. Mit der Zeit und der Etablierung des Stils verlor sich der negative Beiklang. Was haben nun die Goten – ein ostgermanisches Volk, das etwa ab dem zweiten Jahrhundert bis ungefähr 700 existierte – damit zu tun? Im Prinzip nichts. Einzig der Begriff 'gotico' leitet sich von deren damaliger Außenwahrnehmung ab. Die Gothic Novels, Romane, die zur Zeit der gotischen Kunstepoche spielen, fügten dem eine weitere Bedeutungsebene hinzu. Dabei handelt es sich um eine Literaturgattung, die in Deutschland als Schauerroman Einzug hielt und in Zeiten von Rationalität und Aufklärung dem Übernatürlichen eine Renaissance bescherte. Als Startschuss gilt der Roman *The Castle of Otranto* des Briten Horace Walpole aus dem Jahr 1764, bei dessen zweiten Auflage er die Unterzeile „A Gothic Story“ hinzufügte. Darin geht es um einen tyrannischen Schlossherrn namens Manfred, der sich um seine Nachfolge sorgt. Sein schwächlicher Sohn kommt kurz vor der Hochzeit ums Leben, als ein mysteriöser riesiger Helm vom Himmel fällt und ihn erschlägt. Darauf stellt der Vater Isabella nach, die seinem Sohn als Braut versprochen war. Er plant seine ihm treu ergebene Frau zu verstoßen, um mit Isabella, die von ihm angewidert ist, einen Erben zu zeugen – wenn nötig unter Zwang. Horace Walpole veröffentlichte die erste Auflage seines Romans unter Pseudonym und behauptete im Vorwort, das Buch sei eine Übersetzung eines italienischen Textes, den ein Mönch verfasst habe. Die Handlung spielt in Italien zur Zeit der Kreuzzüge. Während Horace Walpoles Roman zurückhaltend bleibt, was den Horroraspekt betrifft, wurde sein Landsmann Matthew Gregory Lewis in seiner Romantrilogie *The Monk* (1796) deutlich drastischer und expliziter. *The Monk* ist eine enorm einflussreiche Gothic Novel und schockierte seine damaligen Leserinnen und Leser mit einer ungewöhnlich offenen Darstellung von Gewalt und Sexualität, gewürzt mit Blasphemie, Inzest und schwarzhumoriger Gesellschaftskritik.

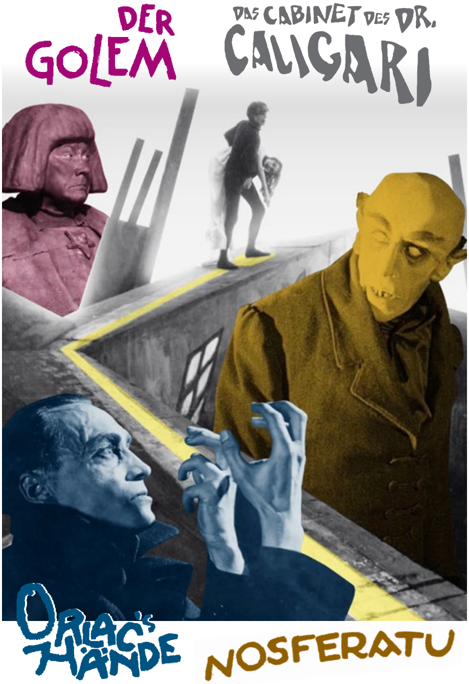


The Monk war einer der meistgelesenen Romane seiner Zeit. Die Illustration stammt aus einer Raubkopie mit gekürztem Text, die sich auf die skandalträchtigen Passagen fokussiert.

The Castle of Otranto, *The Monk* und auch Werke wie *The Mysteries of Udolpho* (1794) der Amerikanerin Ann Radcliffe, lösten eine ganze Welle von Schauerliteratur aus, die ihren Höhepunkt um das Jahr 1800 erreichte. Das Genre etablierte sich dauerhaft und aus seinem Ideenkosmos schöpften unter anderem Mary Shelley, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Bram Stoker, Robert Louis Stevenson, Daphne du Maurier, Ann Rice und Stephen King ihre Inspiration. Die Grundstimmung ist das Unheimliche, Abseitige, Unerklärliche und Irrationale in Form von Geistern, Vampiren, Ruinen, Grüften und stürmischen, blitzdurchzuckten Nächten. Während der Blütezeit der Gothic Novels erarbeiteten sich deutsche Autoren über die Ländergrenzen hinaus den Ruf als Gruselweltmeister und etablierten das Adjektiv 'German' als Gothic-Gütesiegel. Gottfried August Bürger, der Erfinder des Barons von Münchhausen, beeinflusste mit seiner Ballade *Leonore* von 1773 unter anderem Edgar Allan Poe. Weitere wichtige Werke aus Deutschland sind Schillers unvollendet gebliebener Fortsetzungsroman *Geisterseher* (ab 1787), Christian Heinrich Spieß' *Das Petermännche*n (1791), Goethes *Faust* (1808), Ludwig Tiecks *Der Runenberg* (1804), E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1817) sowie Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild* (1818).

Später wuchs im Substrat der Gothic Novels das Nachtschattengewächs des expressionistischen Films heran. Dieser begann seinen Siegeszug im Berlin der 1920er Jahre und bescherte dem deutschen Kino eine internationale Aufmerksamkeit, wie sie ihm in dem Maße später nie mehr zuteil wurde. Der Fokus des expressionistischen Films liegt auf psychologischen Abgründen, düsteren Szenarien und dem Übernatürlichen, visualisiert mit starken Kontrasten, Low-Key-Fotografie sowie extremen Blickwinkeln und verzerrten Perspektiven. Die Experimentierfreudigkeit und avantgardistische Optik waren zum Teil den geringen Produktionsmitteln geschuldet. Aus Geldmangel und Kreativität entstanden Werke mit einem hohen Grad an Stilisierung, einer kunstvollen Künstlichkeit.

Bedeutende expressionistische Filme sind DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920, Regie: Robert Wiene), DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (D 1920, Regie: Paul Wegener), DER MÜDE TOD (D 1921, Regie: Fritz Lang), NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922, Regie: F. W. Murnau), ORLAC'S HÄNDE (AT 1924, Regie: Robert Wiene, Carl Boese) und DAS WACHSFIGURENKABINETT (D 1924, Regie: Paul Leni). Sie sind die Zutaten für die Ursuppe, aus dem das Filmgenre

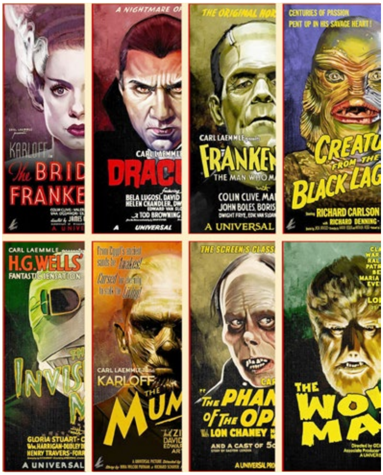


'Horror' herauskroch. NOSFERATU stellt eine Blaupause fürs Genre dar, denn vor ihm gab es keinen Spielfilm, der in solch exemplarischer Weise alle Zutaten des Grusel- und Monsterfilms in sich vereinte. Durch den Erfolg des expressionistischen Films eröffnete sich europäischen Filmemachern die Gelegenheit, gut bezahlt und mit größeren Produktionsbudgets für die amerikanische Traumfabrik zu arbeiten. Forciert wurde diese Tendenz durch das Aufkommen des Naziregimes, das weitere kreative Filmschaffende, von denen nicht wenige Juden und Jüdinnen waren, in die Flucht trieb. So exportierten kontinentaleuropäische Regisseure, Drehbuchautoren und Kameramänner die Ästhetik des Kino-Expressionismus und drückten dem US-Horrorfilm ab den späten 1920er Jahren sowie dem aufkommenden Film noir ihren Stempel auf. Damit halfen sie den Filmstil Gothic Horror in den USA zu etablieren mit europäischen Künstlern wie Paul Leni (THE CAT AND THE CANARY, THE MAN WHO LAUGHS), Karl Freund (DRACULA, THE MUMMY, MURDERS IN THE RUE MORGUE, MAD LOVE) Edgar G. Ulmer (THE BLACK CAT), Robert Siodmak (SON OF DRACULA, THE DARK MIRROR, THE SPIRAL STAIRCASE) und seinem Bruder Curt Siodmak (THE INVISBLE MAN RETURNS, THE WOLF MAN, FRANKENSTEIN MEETS THE WOLF MAN).

Als Fackelträger des Genres erwies sich Universal, das 1912 vom aus Oberschwaben stammenden deutschen Auswanderer Karl Lämmle, der sich später Carl Laemmle nannte, gegründet wurde. Universal – damals wie heute mit der Weltkugel im Logo – war das erste große Hollywood-Studio überhaupt. THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME (1923) war Universals erfolgreichste Veröffentlichung während der Stummfilmära und THE PHANTOM OF THE OPERA (1925) wurde ebenfalls zum unvergesslichen Gruselklassiker. In beiden Filmen spielt der legendäre Lon Chaney die Hauptrolle. 1928 gab Carl Laemmle das Zepter an seinen Sohn Carl Laemmle Jr. weiter, der bis 1936 den Posten des Produktionschefs inne hatte. Unter seiner Leitung entwickelte sich Universal Studios zum Synonym für Horrorfilme mit dem Höhepunkt 1931, als DRACULA und FRANKENSTEIN Premiere feierten. Die Hauptdarsteller Bela Lugosi und Boris Karloff wurden mit einem Schlag ebenso berühmt wie die Figuren, die sie darstellten. Es folgten DRACULA- und FRANKENSTEIN-Fortsetzungen sowie Filme mit weiteren Kreaturen, die ebenfalls in Serie gingen. Und wenn ein Monster pro Film gut ist, dann müssen zwei besser sein und eine ganze Monster-Gang unschlagbar. So kam Universal als erste auf die Idee, ihre Monster in Cross-Over-Produktionen zusammen auftreten zu lassen. Angefangen mit zwei Monstern in FRANKENSTEIN MEETS THE WOLF MAN (1943), geben sich in HOUSE OF FRANKENSTEIN (USA 1944) und HOUSE OF DRACULA (USA 1945) die unterschiedlichen Monster die Klinke in die Hand. So reizvoll mehrere Monster in einem Film sein mögen, sie wiegen keine schwachen Drehbücher auf,

THE PHANTOM OF THE OPERA (1925) Der Auftritt des Phantoms beim Kostümball als Red Death ist eine Referenz an Edgar Allan Poes *Masque of the Red Death*. Neben handkolorieren Elementen wurde diese Szene des Stummfilms im Technicolor-Zweifarbverfahren gedreht.

außerdem sanken die Budgets, der mit A-Produktionen begonnenen Reihe. Es wirkte sich ebenfalls negativ aus, dass in den späteren Fortsetzungen Dracula nicht mehr von Bela Lugosi und Frankensteins Monster nicht mehr von Boris Karloff verkörpert wurde. Zum Schluss versuchte man es mit Comedy. Abbott und Costello durften in drei Filmen jeweils mit Frankensteins Monster, dem Unsichtbaren und der Mumie ihre Späße treiben. Ab der zweiten Hälfte der 1940er Jahre ließ das Zuschauerinteresse an den *Universal Monsters* und dem Horror-Genre generell nach. Doch obwohl die klassische Phase 1956 endete, waren die Charaktere nicht tot zu kriegen und weigerten sich – wie es sich für rechtschaffende Monster gehört – von der Bildfläche zu verschwinden. Dabei kam ihnen das Fernsehen und eine Zeitschrift zu Hilfe. 1957 verkaufte Universal ein umfangreiches Rechtepaket ans TV, das unter anderem 52 seiner Gruselfilme beinhaltete. Sie wurden unter dem Label *Shock Theater* abends ausgestrahlt, jeweils anmoderiert von einem *horror host*. In jedem Sendegebiet war dies eine andere lokal bekannte TV-Persönlichkeit, die sich zu dem Anlass in einen kostümierten *anchorman from the crypt* verwandelte. Das Format war von Anfang an sehr erfolgreich und machte eine neue Generation mit den *Universal Monsters* bekannt.

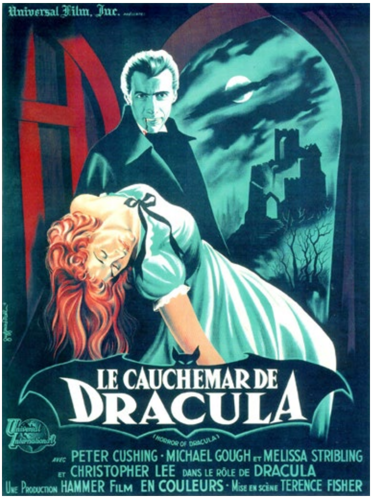


Die hier abgebildeten *Universal Monsters* machten in der klassischen Phase von 1925 bis 1956 die Leinwände unsicher (Gestaltung: Joel Herrera).

1958 erschien der erste Ausgabe der Zeitschrift *Famous Monsters of Filmland* des umtriebigen Forrest J. Ackerman, einem ausgesprochenen Kenner der Science-Fiction- und Horrorszene. Die Fans schienen auf solch eine Publikation nur gewartet zu haben. Obwohl als einmalige Ausgabe geplant, zeigte die enorme Nachfrage der Premierennummer die popkulturelle Relevanz des Themas. *Famous Monsters of Filmland* wurde zur Starthilfe etlicher ähnlicher Zeitschriften und erst 1983 mit Nummer 191 aufgrund personeller Probleme eingestellt.

Zu Beginn der 1960er Jahre rollte dann auf die US-Jugend zusätzlich eine Welle an Merchandise zu, in Form von Monstermasken, Figuren, Vampirzähnen, T-Shirts, Postern, Puzzlen, Kartenspielen und Daumenkinos. Dies alles sowie die Popularität von Halloween führten dazu, dass sich die Kinoversionen von Kreaturen wie Dracula, Frankensteins Monster, die Mumie, der Unsichtbare, die Braut des Monsters, der Werwolf und das Ungeheuer der schwarzen Lagune tief ins popkulturelle Gedächtnis eingeschrieben haben. Heute gelten insbesondere die von 1931 bis 1956 gedrehten Tonfilme von Universal als das erste Kino-Franchise der Filmgeschichte und als die prägendste Phase im Horrorgenre.

In dieser Revival-Phase kam es 1957 zu einer Auferstehung und Neuinterpretation der klassischen Filmmonster, allerdings nicht in ihrem amerikanischen Heimatland, sondern in England. Bei den britischen Hammer Film Productions hatte man realisiert,


Universal Film, Inc.
LE CAUCHEMAR DE DRACULA
(HORROR OF DRACULA)
Universal International
AVEC PETER CUSHING · MICHAEL GOUGH ET MELISSA STRIBLING
ET CHRISTOPHER LEE DANS LE RÔLE DE DRACULA
UNE PRODUCTION HAMMER FILM EN COULEURS · MISE EN SCÈNE TERENCE FISHER

Hammers DRACULA (GB 1958), stimmungsvoll eingefangen von diesem französischen Kinoposter. Christopher Lee gelang es mit seiner Darstellung den klassischen Charakter zu vitalisieren und zu einer Horror-Ikone aufzusteigen. Die britische Farbversion des Grafen Dracula ist dem Film von 1931 in weiten Teilen überlegen. *Sorry, Bela – dein Stil bleibt natürlich einzigartig.*
Bei THE CURSE OF FRANKENSTEIN (GB 1957) und dem was folgte, reichte Hammer an Karloffs Maske und seiner Verkörperung des Monsters nicht mal annähernd heran, trotzdem sind die Frankenstein-Filme absolut sehenswert und gewinnen dem Stoff neue Aspekte ab. Interessanter Weise stand bei ihnen eher Victor Frankenstein im Fokus, beeindruckend gespielt von Peter Cushing.

dass die weltbekannten Horrorcharaktere bisher nur in Schwarzweißfilmen ihr Unwesen getrieben hatten. Zusätzlich waren die zugrunde liegenden Romane seit langem rechtefrei. Eine Chance die Hammer, einmal erkannt, am Schopf packte. Und tatsächlich feierten die modernen Versionen der alten Monster in THE CURSE OF FRANKENSTEIN (GB 1957), DRACULA (GB 1958) und THE MUMMY (GB 1959), mit Christopher Lee und Peter Cushing in den Hauptrollen, ausgelassene Publikumserfolge. In Farbe und mit expliziterer Gewaltdarstellung trafen sie den Nerv des Publikums. Weniger begeistert waren die Kritiker, deren Stimmen aber im lauten Kassengeklingel untergingen. Hammer Film Productions war maßgeblich dafür verantwortlich, dass ab Ende der 1950er Jahre vermehrt Gothic Horror auf den Leinwänden zu sehen war. Bis 1979, als sie ihre Produktion einstellten, hatten sie sieben Frankensteinfilme, sechzehn Vampirfilme und etliche weitere *creature features* veröffentlicht. Heute werden nicht wenige der Hammer-Filme zu den Klassikern des Genres gezählt.

Auch kein Kritikerliebling von Beginn an war ein Film, der im Rückblick nicht nur den Horrorfilm revolutionierte, sondern sich zum Ausnahmewerk des modernen Kinos mauserte: PSYCHO von Alfred Hitchcock aus dem Jahr 1960. Er verschmolz Gothic Horror, Serienkiller-Thema und Psychothriller zu einem Werk, das auch Jahrzehnte später nichts an Bedeutung verloren hat.

Weniger modernistisch, dafür drastisch und umso atmosphärischer, präsentierte sich ein weiterer Schwarzweißfilm aus dem Jahr 1960, nämlich LA MASCHERA DEL DEMONIO (*Die Stunde wenn Dracula kommt*), die erste Solo-Regiearbeit des Italieners Mario Bava. Hier ist die gotische Bilderwelt omnipräsent. LA MASCHERA DEL DEMONIO war eine direkte Antwort auf Hammers DRACULA und wurde ein Jahr später in den USA – bedauerlicher Weise leicht zensiert und mit neuer Musik – von AIP vermarktet. Davon abgesehen, dass der Film Pflichtprogramm für jeden Horrorfan ist, markiert sein Erscheinen den Beginn der Karrieren von Filmikone Barbara Steele sowie Regisseur Mario Bava, der dem Horrorfilm richtungsweisende Impulse verlieh. Weitere Werke Bavas mit Gothic-Charakter sind der Sandalen-Horrorfilm ERCOLE AL CENTRO DELLA TERRA (*Vampire gegen Herakles*, I 1961), der Episodenfilm TRE VOLTI DELLA PAURA (*Die drei Gesichter der Furcht*, I/F1963) mit Boris Karloff, LA FRUSTA E IL CORPO (*Der Dämon und die Jung-*

frau, I/F 1963) mit Christopher Lee, TERROR NELLO SPAZIO (*Planet der Vampire*, I/ESP 1965), OPERAZIONE PAURA (*Die toten Augen des Dr. Dracula*, I 1966) und LISA AND THE DEVIL (I/D/ESP 1974) mit Telly Savalas und Elke Sommer.

Weitere nicht zu unterschlagende Gothic Klassiker aus dieser Zeit sind THE INNOCENTS (GB/USA 1961), THE HAUNTING von Robert Wise (USA/GB 1963) sowie Roman Polańskis THE FEALRESS VAMPIRE KILLERS (GB 1967) und ROSE-MARY'S BABY (USA 1968). Wie sehr sich Gothic-Sujets beim Durchschnittspulikum etabliert hatten, zeigte 1964 der fast zeitgleiche Start der TV-Serien THE ADDAMS FAMILY und THE MUNSTERS. Im gleichen Jahr erschien der letzte Filme der Poe-Reihe, THE TOMB OF LIGEIA, in den Lichtspielhäusern.

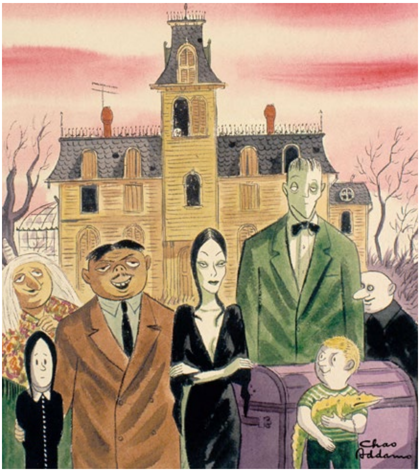
TERROR NELLO SPAZIO (I/ESP 1965) von Mario Bava. Science Fiction trifft Gothic Horror. Die Grundkonstellation und Atmosphäre weisen Parallelen zu ALIEN (USA/GB 1979) auf.

Dass im Laufe der 1970er Jahre eine Ära ihren Abschluss fand, zeigten zwei Produktionen. MADHOUSE von 1973 war Vincent Price' letzter Film für AIP und TO THE DEVIL A DAUGHTER von 1975, der letzte Horrorfilm, den Hammer herausbrachte. Doch das Genre offenbart seine Vitalität durch regelmäßige Neujustierungen, wie sie Friedkin 1973 mit THE EXORZIST vollzog. Überhaupt prägten in den 1970er Jahren Filme mit okkulten Themen den Gothic Horror, wie DON'T LOOK NOW (GB/I 1973) von Nicolas Roeg, CARRIE (USA 1976) von Brian De Palma, THE OMEN (USA 1976) von Richard Donner oder SUSPIRIA (I 1977) von Dario Argento.

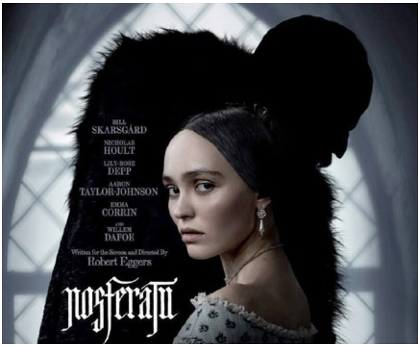
Die späten 1970er und 1980er Jahre erlebten eine Rückkehr beliebter Gothic-Kreaturen, oftmals in kreativen und bisher ungewohnten Settings. Mit Vampiren: Herzogs NOSFERATU, SALEM'S LOT, THE LOST BOYS, NEAR DARK, FRIGHT NIGHT. Und Werwölfen: WOLFEN, THE HOWLING, AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON, THE COMPANY OF WOLVES. Mit teureren Produktionen setzte sich dieser Trend in den 1990er Jahren fort mit BRAM STOKER'S DRACULA, MARY SHELLEY'S FRANKENSTEIN, WOLF mit Jack Nicholson, INTERVIEW WITH THE VAMPIRE und BLADE.

Etwa zu jener hatte auch Tim Burton seine Hochzeit, dessen gesamte Karriere eng mit Gothic-Themen verknüpft ist. Es gelang ihm mit eigenen Visionen und künstlerischer Integrität ein großes Publikum zu begeistern. Beginnend mit BEETLEJUICE aus dem Jahr 1988, folgten u. a. BATMAN (1989), EDWARD SCISSORHANDS (1990), ED WOOD (1994) und SLEEPY HOLLOW (1999).Würde ein Botschafter gesucht, die Interessen des Gothic zu vertreten, Tim Burton wäre die erste Wahl.

Robert De Niro in MARY SHELLEY'S FRANKENSTEIN (USA/J 1994). Ein interessantes Werk, aber vor allem auch eine verpasste Chance.



The Addams Family von Charles Addams (* 1912, † 1988) ist eine Mischung aus Gothic-Attitüde mit der klassischen US-Familie und sie bezieht ihre Komik aus dessen Kontrast. Ursprünglich erschien die Addams Family ab 1938 im *New Yorker* in über 150 Ein-Bild-Cartoons. Ihre Popularität führte zu mehreren TV-Serien, real (1964, 1998) und animiert (1973, 1992). Besonders gelungen sind die Kinoproduktionen von 1991 und 1993. Der TV-Film von 1998 kann ignoriert werden. Ein Musical (2010) darf natürlich auch nicht fehlen.
Die letzte Veröffentlichung aus dem Addams-Universum ist die Serie WEDNESDAY, bei der nach zwei Staffeln (von 2022 und 2025) jetzt eine dritte folgen soll.

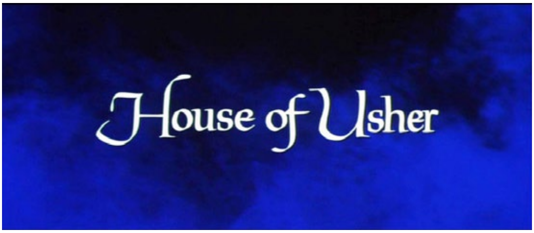


Für ein Werk aus dem Arthouse-Bereich lief NOSFERATU sehr erfolgreich im Kino. Allein in Deutschland zog er 2025 über 580.000 Menschen in die Lichtspielhäuser, kam auch bei der Kritik gut an und ist Robert Eggers bisher lukrativster Film. Für mich hat NOSFERATU ebenfalls eine Sonderstellung – als größte Enttäuschung des Kinojahres.

Weiter in Richtung Mainstream bewegte sich der Gothic Horror ab 1997 mit sieben Staffeln BUFFY THE VAMPIRE SLAYER und den Verfilmungen der phänomenal erfolgreichen Buchreihe TWILIGHT ab 2008. An TWILIGHT ist vor allem bemerkenswert, dass die zentrale Vampirfigur nun positiv besetzt ist und damit in deutlichem Kontrast zum ursprünglichen Mythos steht.

In den 2010er Jahren startete THE CONJURING (USA 2013), das sich zu einem sehr erfolgreichen Franchise auswuchs. Aus der Geschichte um ein Spukhaus ist, Stand 2026, ein ganzes Universum mit neun Einträgen entstanden. Um Dämonen und Geister geht es auch ab 2011 bei INSIDIOUS, wo im Sommer 2026 der siebte Teil erscheinen soll. Bei beiden Reihen ist Regisseur, Autor und Produzent James Wan (* 1977) eine treibende Kraft, der auch das SAW-Franchise aus der Taufe hob.

Im Prinzip ist Gothic Horror im Film so alt wie das Kino selber. Schon die Filmpioniere bedienten sich Gothic-Motiven wie Skeletten, Fledermäusen, Gewölben, Teufeln, Geistern und Hexen. Das älteste erhaltene Zeugnis ist Georges Méliès' gut dreiminütiger Kurzfilm LE MANOIR DU DIABLE (Das Schloss des Teufels) aus dem Jahr 1896. Und mit Höhen und Tiefen ist Gothic Horror fester Bestandteil der Kinolandschaft und wird es voraussichtlich bleiben. Das zeigen starke Produktionen wie NOSFERATU (USA 2024) von Robert Eggers, der Netflix-Spielfilm FRANKENSTEIN (USA 2025) von Guillermo del Toro, DRACULA: A LOVE TALE (GB/F 2025) von Luc Besson, dem mit Preisen überhäuften Vampirdrama SINNERS (USA 2025) von Ryan Coogler, THE BRIDE! (USA 2026) von Maggie Gyllenhaal, WERWULF (USA, geplant Ende 2026) von Robert Eggers oder die Serie WEDNESDAY (ab 2022) von u. a. Tim Burton.



USA 1960, **Laufzeit:** 82 min.
Regie: Roger Corman
Drehbuch: Richard Matheson
Kamera: Floyd Crosby
Musik: Les Baxter
Darsteller: Vincent Price, Mark Damon, Myrna Fahey

> *»Two pale drops of fire,*
> *guttering in the vast,*
> *consuming darkness.*
> *My sister and myself.*
> *Shortly they will burn no more.«*
>
> Vincent Price als Roderick Usher

Weil Philip Winthrop (Mark Damon) von seiner Verlobten Madeline Usher (Myrna Fahey) schon seit langem kein Lebenszeichen mehr erhalten hat, macht er sich zu Pferd auf den Weg zu dem abgelegenen Anwesen, wo sie mit ihrem Bruder Roderick (Vincent Price) wohnt. Je näher er seinem Ziel kommt, desto trostloser präsentiert sich die Umgebung und der aufziehende Nebel verschleiert nur notdürftig die vor sich hin gammelnde Landschaft. Nach dem Anklopfen wird Philip Winthrop zögerlich in das düstere und renovierungsbedürftige Haus eingelassen und sogleich gebeten, die Stiefel gegen Hausschuhe zu tauschen. Sein Herr reagiere hochsensibel auf das leiseste Geräusch, erklärt der Butler dem konsternierten Philip Winthrop. Der Gast wird nur widerwillig von Roderick Usher empfangen. Der Hausherr ist eine beeindruckende Erscheinung, ganz in majestätisches Rot gekleidet, mit weißblonden Haaren und leidendem Blick, doch bestimmend im Auftreten. Er erklärt dann auch gleich, wie es um ihn und seine Schwester bestellt ist:

Die Standarderöffnung in den Filmen der Poe-Reihe: eine Person der Außenwelt nähert sich einem abgelegenen und düster wirkenden Anwesen, wo er auf eine nur aus wenigen Personen bestehende Parallelwelt mit ganz eigenen Regeln trifft.

„Madeline and I are like figures of fine glass. The slightest touch and we may shatter. Both of us suffer from a morbid acuteness of the senses. [...] *Any sort of food more exotic than the most pallid mash* [fader Püree] *is unendurable to my taste buds. Any sort of garment other than the softest is agony to my flesh. My eyes are*

tormented by all but the faintest illumination […] *and sounds of any degree whatsoever inspire me with terror.“*

Roderick ist überzeugt, dass die Blutlinie der Ushers verflucht ist. Seine Vorfahren waren dem Wahnsinn, Verbrechen, Perversionen, Drogen oder allem gleichzeitig verfallen. Dieser Fluch lastet anscheinend nicht nur auf Madeline und Roderick Usher, sondern auch auf dem Grundbesitz, inklusive des von Beben geschüttelten Hauses. Um das Leid zu beenden, muss das Geschlecht der Usher aussterben. Für die beiden letzten verbliebenen Mitglieder stehen in der Familiengruft schon zwei Särge bereit, jeder mit einer individuellen Namensplakette für Madeline und Roderick versehen. Doch die anfangs resigniert und depressiv wirkende Madeline blüht bei der Aussicht auf ein neues Leben in Boston, an der Seite ihres Verlobten, geradezu auf, was ihr Bruder Roderick mit Argwohn registriert. Während einer heftigen Diskussion, in der Roderick Madeline beschwört bei ihm zu bleiben, bricht sie scheinbar leblos zusammen und er bestattet sie in der Familiengruft. Als Philip Winthrop schon abreisen will, erfährt er durch eine unvorsichtige Bemerkung des Butlers, dass Madeline an Kathalepsie erkrankt und eventuell nur scheintot ist. Philip Winthrop stürmt in die Gruft, findet dort allerdings nur einen leeren Sarg vor. Roderick Usher weigert sich preiszugeben, wo er seine Schwester versteckt hat, doch Philip Winthrop kann Madeline schlussendlich ausfindig machen, indem er den Blutspuren und ihren Schreien folgt. Aber aus dem Sarg befreit, hat Madeline bereits den Verstand verloren. Mit irrem Blick und dramatisch illuminiert von bläulichen Gewitterblitzen, fällt sie erst ihren Verlobten an und stürzt sich dann auf Roderick. Währenddessen springt das Kaminfeuer auf die Einrichtung über und das komplette Anwesen geht in Flammen auf. In der Schlusseinstellung sehen wir die ausgebrannte Ruine im Sumpf versinken, allein Philip Winthrop ist dem Inferno entkommen.

Roderick Usher (mitte) versucht mit allen Mitteln seine Schwester am Verlassen des Hauses und somit an ein Leben mit ihrem Verlobten zu hindern.

Die Kurzgeschichten von Edgar Allan Poe geben kaum genug Handlung für abendfüllende Spielfilme her. Dabei ist *The Fall of the House of Usher* von 1839 schon eine seiner ausführlicheren Erzählungen. Trotzdem musste Drehbuchautor Richard Matheson Poes Text auspolstern, was ihm gelang, ohne den Inhalt zu verwässern:

„I knew I would be working within a limited budget but I tried not to let that fact affect my writing. The story was so simple, anyhow. What could they spend money on? You had a few people stuck in an old house. I tried not to write The House of Usher as a 'monster' movie. For the sake of suspense, I introduced the factor of Usher's sister going mad and having her placed in a casket prematurely. I had a lot of fun with that.“ [1]

Aus dem in Poes Text namentlich nicht genannten Freund, der Roderick Usher besucht, wird im Film Philip Winthrop, ein Fremder, der in die abgekapselte Welt der

Geschwister eindringt und als Katalysator die Ereignisse ins Rollen bringt.

Roger Corman, fasziniert von Sigmund Freuds Theorien, ließ die Lehren der Psychoanalyse in seine Poe-Adaptionen einfließen:

„A fear gets locked in the subconscious. In dealing with suspense at a later stage of development the house can be seen as a woman's body with its openings – windows, doors, arches. The corridor becomes a woman's vagina. The deeper you go into the dark hallways, then, the deeper you are delving into, say, an adolescent boy's first sexual stirring. These are contradictory urges – an irresistible attraction and desire for sex and the fear of the unknown and illicit. The very ambivalence builds tension.“ [2]

Die Psychoanalyse mit ihrer sexfixierten Parallelwelt, hat alle Arten von kreativen Menschen inspiriert, kein Wunder, ihr gegenüber wirkt die Realität immer etwas langweilig. In Edgar Allan Poes Werk nimmt die menschliche Psyche einen zentralen Platz ein, von daher scheint die Verquickung von Poes Werken und Freuds Lehren durchaus schlüssig. Roger Corman äußerte sich zu dem Thema Jahrzehnte später sympathisch pragmatisch: *„You have to have a theory about your film. It helps if the theory is right, but it's almost as good if it's wrong.“* [3]

HOUSE OF USHER war die bisher kostspieligste Produktion Cormans und sie sah auf der Leinwand noch deutlich hochwertiger aus als die tatsächlich investierten gut 300.000 $. Neben seiner Entscheidung, in Farbe und Cinemascope zu drehen, gebühren die Lorbeeren für den hochwertigen Look dem Art Director Daniel Haller und Kameramann Floyd Crosby. Die Ausstattung und wie die Fotografie sie in Szene zu setzen wusste, ist klar auf der Habenseite der Poe-Reihe zu verbuchen. Mit fließenden Kamerafahrten und geschickt gestaffelten Bildelementen verleiht Floyd Crosby den Szenen Eleganz und Räumlichkeit. Die Helligkeit ist zurückgenommen, die Farben gebrochen, es gibt viel Holzbraun zu sehen, abgesetzt mit edelem Rot, Blau und Samtschwarz. Bemerkenswert ist die Gestaltung des Vor- und Abspanns mit wabernden, bunten Nebeln sowie die dreiminütige Traumsequenz, bei denen Farbfilter, verzerrende Effekte und Doppelbelichtungen zum Einsatz kamen. Psychedelisch anmutende Bilder gab es schon 1956 in Hitchcocks VERTIGO zu bestaunen und doch scheint HOUSE OF USHER mit diesen Szenen einer halluzinogene Lavalampenästhektik seiner Zeit voraus zu sein. Der Psychedelic-Einschlag fügt sich kongenial zu Poe, Psyche und Psychoanalyse. Es gelingt Corman sich mit dieser Optik von den Hammer-Horrorfilmen abzuheben, denn die Briten arbeiteten weder mit Verfremdungen, noch mit Traumsequenzen. Außerdem filmten sie im Seitenverhältnis von 1,66:1, Corman dagegen in 2,35:1. HOUSE OF USHER war der erste US-Horrorfilm, der Farbfotografie mit dem Cinemascope-Format kombinierte.

Die besondere Akzentuierung von Vordergrund, Mittelfeld und Hintergrund verleiht der Einstellung Tiefe.

in Cinemascope and Color

Die Auflösung der Realität im wahnhaften Rausch der Farben und Formen – die Leinwand als Fenster zur Seele.

Roger Corman: *„One of the strongest concepts was that the world of Poe, to a large extent, was the world of the unconscious. Being the world of the unconscious, I thought it could be recreated better within the artificial confines of a stage than it could be in broad daylight. I didn't want to use location shots. I didn't want the film to be shot realistically.“*[4] Folgerichtig wurde bis auf TOMB OF LIGEIA, den letzten Teil der Poe-Reihe, fast ausschließlich im Studio gedreht. Diese künstlichen Räume und deren klaustrophobische Stimmung sind die kinotaugliche Versinnbildlichung der Labyrinthe des Unterbewusstseins. Im beschränkten Rahmen eines Horror-B-Movies gelang es Roger Corman, sein ambitioniertes Gesamtkonzept in Bilder zu übersetzen, die den Geist Poes atmen. Der Rohschnitt von HOUSE OF USHER kam bei einer Testvorführung gut beim Publikum an und die in den Folgewochen eintrudelnden Einspielergebnisse übertrafen Cormans und AIPs Erwartungen bei Weitem. *„The funny thing was that, after the movie was completed, no one at AIP knew what to do with it. They were running it on a double bill with Psycho. It made so much money that they couldn't believe their wallets.“*[5] erinnert sich Richard Matheson. Der Erfolg, reichlich vorhandenes Gratismaterial von Poe sowie ein eingespieltes Produktionsteam, lassen im Rückblick die Entstehung weiterer ähnlich gelagerter Filme fast zwangsläufig erscheinen. Geplant war das nicht.

In Deutschland lief HOUSE OF USHER unter dem Titel *Die Verfluchten* im Kino. Das beschreibt gut die unverschuldete Schuld der Ushers und verweist auf die Verbindung zum biblischen Konzept der Erbsünde. Adam und Eva werden aus dem Paradies vertrieben, weil sie eine Frucht vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse kosten. Später bekommt Adam von Gott vorgehalten: *„So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen. Unter Mühsal wirst du von ihm essen alle Tage deines Lebens.“*[6] Und wie könnte auf verfluchtem Land jemals etwas Rechtes gedeihen, egal ob Pflanze, Tier oder Mensch? Aus christlicher Sicht ist der Mensch seit Adam und Eva ein Mangelwesen und kommt schon befleckt zur Welt. Wie die Erbsünde, kann die Schuld der Ushers nur durch einen Tod getilgt werden. Im Gegensatz zum Opfertod Jesu, der mit der Auferstehung eine Rolle rückwärts macht, enthält der Tod der Ushers nur ein Element der Erlösung im Sinne von Auflösung, Verschwinden und der Abwesenheit des Schmerzes. Die Ushers sind praktizierende Christen, im Haus gibt es eine Kapelle mit Szenen aus der Passionsgeschichte Jesu, inklusive der Kreuzigung und natürlich darf ein Kruzifix nicht fehlen. Wir sehen Roderick knieend ins Gebet vertieft, vermutlich vertritt er eine repressive, alttestamentarische Glaubensvariante. Er ist schockiert als Philip Winthrop ihm offenbart, dass er Madeline zu heiraten gedenkt und plant, mit ihr eine Familie zu gründen, denn damit würde *the tainted Usher line* fortgeführt werden. Nicht einmal den grundlegendsten menschlichen Triebkräften kann er beipflichten – dem Fortpflanzungs- und Überlebenstrieb. Roderick erlebt seine Existenz als Zumutung und die Attitüde, die daraus erwächst, ist eine Verneinung der Welt, die er geradezu zelebriert. Hier ist er ganz auf Arthur Schopenhauers Wellenlänge, der *„ein System des empirischen und metaphysischen Pessimismus* [begründete]. *Der blinde, vernunftlose Weltwille ist für ihn die absolute Urkraft und somit das Wesen der Welt. Die Vernunft ist nur Dienerin dieses irrationalen Weltwillens. Die Welt – als Erzeugnis dieses grundlosen Willens – ist durch und durch schlecht, etwas, das nicht sein sollte, eine Schuld.“*[7] Die Beschäftigung mit Kunst in Form von Malerei, Musik oder Literatur, ob aktiv oder passiv, ist laut Schopenhauer dagegen imstande, diesen Zustand zeitweise zu überwinden. Ebenso mit ihm in Verbindung gebracht wird die Philosophie des Antinatalismus. In seiner am ehesten gesellschaftlich akzeptierten Form propagiert der Antinatalismus aus ökologischen Gründen eine Reduzierung der Weltbevölkerung durch eine niedrigere Geburtenrate. In seiner radikalen Version, aus der Erkenntnis heraus, dass Leben im Wesentlichen Leiden sei, befürwortet er ein komplettes Aussterben der Menschheit – und aller anderen schmerzempfindlichen Lebewesen. *„Der moraltheoretische Antinatalismus möchte kommenden Generationen die Bürde der Existenz ersparen.“*[8] Das ist auch die Sicht des österreichisch-britischen Philosophen Karl Popper (* 1902, † 1994), der argumentierte, Leid wiege schwerer als Glück. Die Aussicht auf ein glückliches Leben, das ein neuer Erdenbürger führen könnte, stelle keine Pflicht zur Fortpflanzung dar. Die Aussicht auf ein leidvolles Leben hingegen, stelle die Pflicht dar, diese Existenz zu verhindern. Eine Option, die der noch ungeborene Roderick Usher sicher zugestimmt hätte. Aber wie wir alle, wurde er ungefragt in die Welt geworfen.

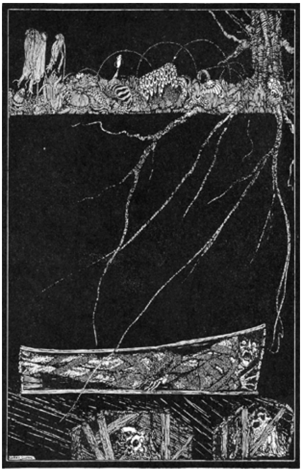
Vincent Price ist Fixpunkt und Motor von HOUSE OF USHER. Schon sein erster Auftritt, als er entnervt die Tür aufreißt, noch bevor Philip Winthrop anklopfen kann, ist ungemein effektiv inszeniert und gleicht einem prägnanten Eröffnungsakkord, der aufhorchen lässt. Aus dem Theater kommend, haftete Price' Schauspiel zeitlebens

Price' erste Szene in der Poe-Reihe. Sein Erscheinungsbild hat der Schauspieler entscheidend mitgeprägt: *„I bleached my hair white and whore pure white make-up with black eyebrows. I don't think anyone has done that since Conrad Veidt.“*[9]

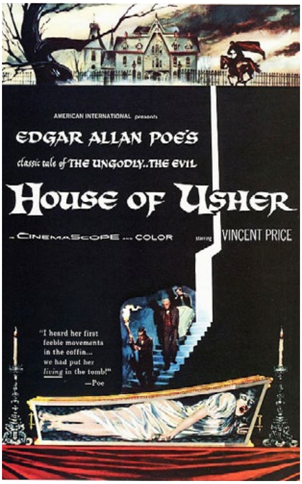
etwas Maniriertes an, Realismus war seine Sache nicht. Im Kontext der Poe-Verfilmungen funktioniert sein leicht überkandideltes und doch distinguiertes Auftreten perfekt. Die Filmfigur Roderick Usher oszilliert zwischen Nosferatu, Karl Lagerfeld und Louis Quatorze. Seine psychische Zerbrechlichkeit versucht er durch Malerei, Musik, Literatur und Philosophie zu sublimieren. Im Gegensatz zur albinohaften Blässe, den weißen Haaren und dem aristokratischen Gebaren, stehen seine sinnlichen Lippe und der leuchtendrote Gehrock. So scheint Roderick trotz Blutleere und Schwäche eine immanente Leidenschaftlichkeit auszustrahlen, mit Erregungszuständen, die sich unter viel zu dünner Haut zu tückischen Strudeln verdichten. Emotionale Gezeiten, Zumutungen des Fleisches, die sein hypersensibles Gemüt geißeln. Assoziationen von Sexualität außerhalb der Norm und zwanghafte Handlungsweisen drängen sich auf. Ohne der Notwendigkeit eines Broterwerbs, hat er die Freiheit, seinen Hobbys nachzugehen: Höllenvisionen malen, mit gerunzelter Stirn an den Saiten der Laute zupfen, melancholischen Gedanken nachhängen und misanthropische Stimmung verbreiten.

Die Darstellerliste ist extrem übersichtlich, denn HOUSE OF USHER ist ein Vier-Personen-Stück. Die beiden Usher-Geschwister, der Verlobte, der Butler und das war's. Mark Damon als Philip Winthrop gibt den jugendlichen Held. Mit 1950er-Jahre-Frisur vertritt er das Pragmatische und Rationale, er ist charmant, gutaussehend – und ein bisschen öde. Seine Figur und die Liebesgeschichte erfüllen eine wichtige Funktion im Handlungsverlauf, sie sind das auslösende Moment für den Untergang der Ushers. Doch davon abgesehen repräsentieren sie Normalität und Angepasstheit.

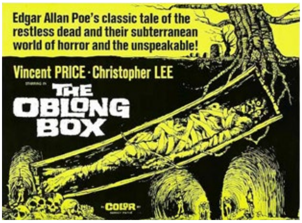
Myrna Fahey als Madeline Usher fügt sich ihrem Bruder. Die beiden zeigen eine tiefe Verbundenheit, aber die toxischen Anteile ihrer Beziehung sind unübersehbar. Als Madeline es mit Philip Winthrops Hilfe schafft, sich endlich gegen Roderick aufzulehnen, greift dieser zu der verzweifelten Maßnahme, sie gewaltsam am Verlassen des Hauses zu hindern. Im Finale verwandelt sich die bis dahin als schwach charakterisierte Madeline Usher in einen Racheengel. Die über Jahre angestaute Frustration und Unterdrückung brechen in einer einzigen destruktiven Eruption aus ihr heraus und



Buchillustration des Iren Harry Clarke aus dem Jahr 1923 zu Poes *The Premature Burial*.


AMERICAN INTERNATIONAL presents
EDGAR ALLAN POE'S
classic tale of THE UNGODLY..THE EVIL
HOUSE OF USHER
in CINEMASCOPE and COLOR
starring VINCENT PRICE
"I heard her first feeble movements in the coffin... we had put her living in the tomb!" —Poe

Offizielles Kinoposter, 1960.


Edgar Allan Poe's classic tale of the restless dead and their subterranean world of horror and the unspeakable!
Vincent PRICE · Christopher LEE
THE OBLONG BOX
COLOR

Edgar Allan Poe, Vincent Price und Christopher Lee, was kann da noch schief gehen? Anscheinend doch so einiges, wie THE OBLONG BOX von 1969 beweist.

sie bringt erst ihren Bruder und anschließend – so scheint es – das gesamte Anwesen zu Fall. Im furiosen Höhepunkt sind durchaus Parallelen zur entfesselten weiblichen, übernatürlichen Wut in CARRIE (USA 1976) von Brian De Palma zu entdecken.

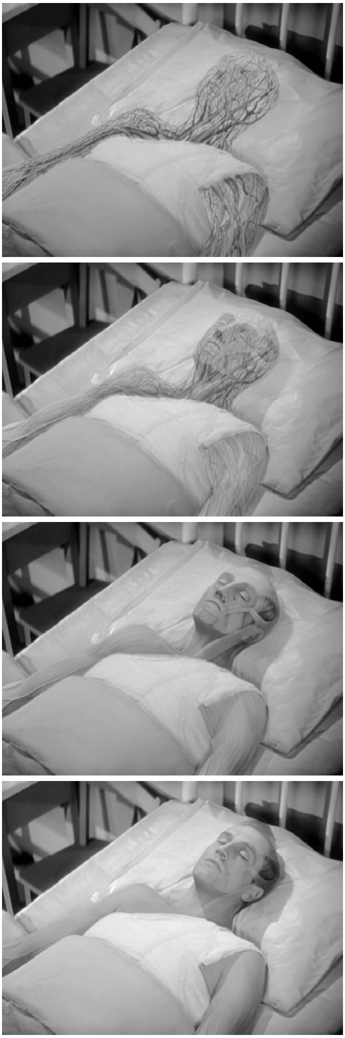
Die Kritiken waren größtenteils wohlwollend. *Variety* berichtete: *„It's not precisely the Edgar Allan Poe short story that emerges in House of Usher, but it's a reasonably diverting and handsomely mounted variation.* [...] *Price is a fine fit as Usher* [...]. *The cobweb-ridden, fungus-infected, mist-pervaded atmosphere of cadaverous gloom has been photographed with great skill by Floyd Crosby* [...]. *“* Selbst bei den weniger positiven Stimmen wurden die Fotografie und Hauptdarsteller Vincent Price lobend erwähnt.

Und er ist es, der nicht nur HOUSE OF USHER, sondern auch den restlichen Filmen der Poe-Reihe (minus THE PREMATURE BURIAL) seinen Stempel aufdrückte. Der 1911 in St. Louis geborene Vincent Price sammelte erst einige Jahre Schauspielerfahrungen im Theater, bevor er 1938 für Universal seinen ersten Kinoauftritt bestritt und zwar gleich mit einer Hauptrolle in der Komödie SERVICE DE LUXE. Im Jahr darauf spielte er in TOWER OF LONDON den eher feigen Charakter Duke of Clarence, der von Basil Rathbone und Boris Karloff in einem riesigen Weinfass ertränkt wird. Das Horror-Genre sollte in den kommenden Jahren seine Karriere bestimmen. Tatsächlich wurde der Name Vincent Price spätestens nach der Poe-Reihe geradezu ein Synonym für Horror.

1940 reihte er sich als Unsichtbarer mit THE INVISIBLE MAN RETURNS in die Riege der *Universal Monsters* ein. Wie es die Figur so an sich hat, ist ihr Kopf entweder bandagiert oder unsichtbar und ist deshalb nur kurz in der letzten, sehr gelungenen getricksten Szene zu sehen, wenn der Unsichtbare in einem Krankenbett sichtbar wird.

Im Zusammenhang mit der Poe-Reihe ist DRAGONWYCK (USA 1946) interessant, weil Price' Rolle als Großgrundbesitzer Nicholas van Ryn eine Blaupause abgibt für die psychisch labilen, menschenfeindlichen Aristokraten der Poe-Reihe.

TOWER OF LONDON (USA 1939)



THE INVISIBLE MAN RETURNS (USA 1940). Tolle Tricksequenz in einem ansonsten wenig aufregenden Werk.

Regisseur und Drehbuchautor Joseph L. Mankiewicz hatte Vincent Price nahegelegt, zur Vorbereitung das der Romanvorlage vorangestellte Gedicht zu verinnerlichen. Dabei handelt es sich um ein Werk namens *Alone* und dessen Autor heißt – Edgar Allan Poe.

In den 1950er Jahren wurde das Fundament für Vincent Price als Horror-Ikone zementiert mit HOUSE OF WAX (USA 1953), THE MAD MAGICIAN (USA 1954), THE FLY (USA 1958), HOUSE ON THE HAUNTED HILL (USA 1958), RETURN OF THE FLY (USA 1959), THE TINGLER (USA 1959) und THE BAT (USA 1959).

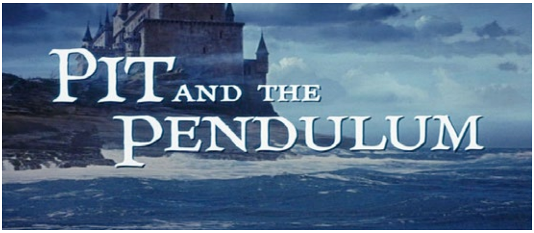
Hier beginnt dann die Poe-Reihe und es folgten bzw. liefen parallel: TOWER OF LONDON (USA 1962), DIARY OF A MADMAN (USA 1963), THE COMEDY OF TERRORS (USA 1963), WITCHFINDER GENERAL (GB 1968), SCREAM AND SCREAM AGAIN (GB 1970), CRY OF THE BANSHEE (GB 1970), THE ABOMINABLE DR. PHIBES (GB 1971), DR. PHIBES RISES AGAIN (GB 1972), THEATRE OF BLOOD (GB 1973), MADHOUSE (GB 1974), THE MONSTER CLUB (GB 1981), HOUSE OF THE LONG SHADOWS (GB 1983) und EDWARD SCISSORHANDS (USA 1990).

Dies ist nur eine kleine Auswahl seiner etwa 120 Spielfilme, hinzu kommen weitere Glanzlichter wie die Verkörperung des Super-Bösewichts Egghead in sieben Folgen der 1960er BATMAN-Serie, die Koch-Show COOKING PRICE-WISE von 1971 im britischen Fernsehen, 1983 sein Sprechpart in Michael Jacksons THRILLER und diverse Poe-Rezitationen mit seiner unvergleichlichen Erzählstimme.

Unter seinen Kinoproduktionen war durchaus einiges an mediokren Filmen dabei, aber auch wenn mit seinem Namen kein Horror-Charakter fest verknüpft ist, wie z. B. Dracula mit Bela Lugosi oder Frankensteins Monster mit Boris Karloff, so ist ihm ein Platz im Olymp des Gruselkinos sicher. Vincent Price starb 1993 im Alter von 82 Jahren. Er war ein Mann, über den auch zu Lebzeiten nur Positives zu hören war, Skandale lagen ihm so fern wie das Verhalten der misanthropischen Charaktere, die er so wunderbar darstellen konnte.

DRAGONWYCK (USA 1946) ist die Kombination von Poe'schen Themen und einem Melodram in einer hochwertigen Produktion und einer von Vincent Price besten Filmen. Er spielt einen kaltherzigen Großgrundbesitzer, der die Bauern auf seinem Land gnadenlos ausbeutet. Den Menschen, mit denen er privat verkehrt, ergeht es nicht besser. Nachdem seine Frau aus dem Weg geräumt ist, heiratet er kurz darauf die jüngere Miranda (Gene Tierney, **Bild oben**). Doch auch sie muss, nachdem der Sohn der beiden kurz nach der Geburt stirbt, um ihr Leben fürchten.
Laut Vincent Price benutzte er die Rolle später als Vorlage für Roderick Usher. Van Ryn hätte am Ende eigentlich in den Flammen umkommen sollen, doch der Hays Code erlaubte keinen Suizid, der es erscheinen ließ, als entkomme der Täter seiner gerechten Strafe.

In HOUSE OF WAX (USA 1953) bekam Vincent Price einen Vorgeschmack auf die Feuersbrünste der Poe-Reihe.



USA 1961, **Laufzeit:** 80 min.
Regie: Roger Corman
Drehbuch: Richard Matheson
Kamera: Floyd Crosby
Musik: Les Baxter
Darsteller: Vincent Price, Barbara Steele, John Kerr, Luana Anders

»How can I spare myself?
Was he not my father?
Am I not a spawn
of his depraved blood?«

Vincent Price als Nicholas Medina

Eine offene Kutsche bewegt sich am Strand auf ein exponiert an der Meeresklippe gebautes Schloss zu. Der Fahrgast, Francis Barnard (John Kerr), hat die Reise unternommen, um sich Klarheit über die nebulösen Todesumstände seiner kürzlich verstobenen Schwester Elizabeth (Barbara Steele) zu verschaffen. Am Ziel angekommen trifft er auf deren ehemaligen Ehemann Nicholas Medina (Vincent Price) und dessen Schwester Catherine (Luana Anders). Nicholas Medina fällt es nicht leicht den Leidensweg und Tod seiner Frau in Worte zu fassen. Schon länger sei Elizabeth antriebslos und ohne Appetit gewesen und hatte sich angewöhnt, ziellos durch die Gänge zu wandern. Als sie eines Nachts plötzlich verschwand, fand er sie in der Folterkammer wieder, wo er sie aus einer Eisernen Junfrau befreite und sie darauf in seinen Armen verstarb. Nicholas Medina: *„These very instruments of torture which were my birthright and my curse now tormented her as well, infecting her with a kind of haunted fascination. I watched her drawn to one and then another, as if the aura of pain and suffering which sourrounded them was luring her into sickness and death.“*

Nicholas Medina, Francis Barnard und Catherine Medina nehmen Aufstellung vor Elizabeth' Gruft.

Doch Elizabeth ist mitnichten tot, sondern ganz im Gegenteil, quicklebendig. Sie plant kühl intrigierend, quasi aus dem Grab heraus, ihren Mann Nicholas in den Wahnsinn zu treiben. Dabei unterstützt sie ihr Geliebter Dr. Leon (Antony Carbone),

Nicholas Medina in verschiedenen Phasen geistigen Verfalls

ein Arzt und vermeintlicher Freund des Hauses. So erklingt zur Schlafenszeit das Spinett, auf dem nur die Verstorbene gespielt hat. Als sie eintreffen ist der Raum verlassen, aber Elizabeth' Ring liegt auf den Tasten. Nach weiteren Zwischenfällen beschließen sie eine Exhumierung und der sowieso schon labile Nicholas schnappt beim Anblick der präparierten Leiche, die scheinbar lebendig beerdigt wurde, komplett über: *„True! True! TRUE!“* Am Ende aber geht die Rechnung nicht so auf, wie es sich das betrügerische Liebespaar ausgemalt hatte. Als sie den letzten Schritt ihres Plans ausführen, bricht Nicholas zwar zusammen, doch wieder bei Bewusstsein, scheint es so, als habe der Geist seines Vaters von ihm Besitz ergriffen.

Der Vater war ein berüchtigter und gnadenloser Vollstrecker der Inquisition und in ganz ähnlicher Weise von Frau und Bruder hintergangen worden. Er erschlug seinen Bruder, folterte seine Frau und mauerte sie schließlich lebendig ein. Dies alles beobachtete zufällig der damals sechsjährige Nicholas, was ihm, kaum verwunderlich, ein bleibendes Trauma bescherte. Der neuerliche Schock hat den sanftmütigen Nicholas Medina in das rachelüsterne Ebenbild seines Vaters verwandelt. Aus der Perspektive des Vaters erlebt er die Szene wieder, die er als Junge beobachtet hat. Dabei nimmt seine Frau die Stelle seiner Mutter ein und Dr. Leon die Rolle ihres Geliebten. Nicholas sperrt jetzt Elizabeth in eine Eiserne Jungfrau und der panisch gewordene Dr. Leon fällt auf der Flucht in einen steinernen Graben, wo er leblos liegen bleibt. Nachdem die Ehebrecher ausgeschaltet sind, stürzt sich Nicholas im Wahn auf den unbeteiligten Francis Barnard. Dieser hat das zweifelhafte Vergnügen, Bekanntschaft mit der Hauptattraktion der Folterkammer zu machen: dem gigantischen, klingenbewehrten Pendel.

THE PIT AND THE PENDULUM ist ein Paradebeispiel des Gothic Cinema. Schon der Vorspann versetzt die Zuschauer mit ineinanderlaufenden Farben und atonaler Musik, die eher an surreale Soundeffekte erinnert, in eine mysteriöse, introspektive Stimmung. Das bestimmende Thema sind wieder die Sünden der Vergangenheit, deren langer, fauliger Atem die Luft der Gegenwart verpestet. Die

Foltergeräte im Keller stehen für unterbewusste, destruktive Obsessionen, die nicht länger nur Fantasie bleiben, sondern wie die Wassermassen eines mentalen Dammbruchs über Nicholas Medina zusammenschlagen und seinen Verstand verwüstet zurücklassen. Ein Kipppunkt ist erreicht, als in Nicholas Medinas Gemächern eine Geheimtür entdeckt wird. Er behauptet, von deren Existenz nichts gewusst zu haben. Kann dies möglich sein? Nicholas beginnt an der eigenen Wahrnehmung zu zweifeln und hält es nun für möglich, die gespenstischen Vorfälle selbst inszeniert zu haben, ohne sich dessen bewusst gewesen zu sein. Elizabeth und Dr. Leon scheinen ihr Ziel mit Gaslighting erreicht zu haben, einer Form der psychischen Manipulation, bei dem ein Opfer gezielt verunsichert wird, um dessen Realitätssinn zu untergraben und sein Selbstbewusstsein zu zerstören.

Vincent Price' Darstellung schrammt knapp an der Parodie vorbei, was im Gesamtkontext aber gut funktioniert und der düsteren Geschichte ein ironisches Augenzwinkern hinzufügt. Nicholas Medina ist der hilfloseste Charakter innerhalb der Poe-Reihe, ein schwaches, leicht beeinflussbares Häufchen Elend. Das macht seinen Wechsel zur diabolischen Vaterpersönlichkeit für das Publikum um so befriedigender. Vincent Price hatte offensichtlich Spaß in seiner Rolle und legte seine Mimik in höchst drastische Verwringungen. In der handgreiflichen Konfrontationsszene führte sein Enthusiasmus dazu, dass Barbara Steele anschließend mit Schrammen am Nacken zurückblieb. Dazu erzählte sie in einem Interview: *„I felt very comfortable with him* [Vincent Price]. *In the scene where he strangles me, he didn't hold anything back* [...], *which I really appreciated because I could really react and then he was so remorseful 'Oh, I'm so sorry Barbara' and so he dragged me to some party of Otto Preminger as an apology.“* [1]

oben: Elizabeth' Leiche erstarrt im Todeskampf beim Versuch dem Sarg zu entkommen. **unten:** Oder etwa doch nicht?

Barbara Steele als untreue, doch-nicht-tote, ränkeschmiedende Elizabeth liefert ebenfalls eine saftige Darstellung ab. Selbst ihr Geliebter kann sie nicht davon abhalten, Nicholas noch ein wenig grundlos zu quälen. Ihre ungetrübte sadistische Freude beim Anblick des am Boden zerstörten Ehemanns fügt sich nahtlos in Vincent Price' überkandideltes Schauspiel ein.

Die Hauptcharaktere sind größtenteils entweder wahnsinnig oder moralisch komplett korrumpiert. Außer den zwei Bediensteten erweisen sich allein Nicholas' Schwester Catherine und der aus der Außenwelt kommende Francis Barnard als integer und geistig gesund. Sie sind auch die alleinigen Überlebenden der Vorkommnisse. John Kerr, der mit Franics die Rolle des jungen Helden verkörpert, wurde später von Roger Corman vorgeworfen, er hätte lustlos gespielt. Dabei hat John Kerrs abweisende Grimmigkeit eine geradezu punkige Attitüde, die im interessanten Kontrast zum restlichen Ensemble steht.

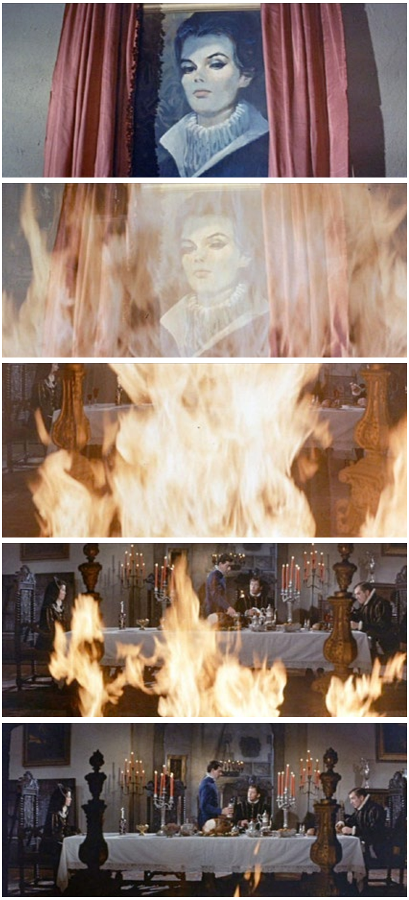
Opulenz trotz kleinem Budget – die Grube und das Pendel.

Es ist dem Drehbuchautor Richard Matheson zu verdanken, dass diese, laut eigener Aussage *„little short story about a guy lying on a table with that razor-sharp blade swinging over him“*[2] auch in Spielfilmlänge funktioniert. Roger Corman hatte von der zentralen Pendel-Szene eine genaue Vorstellung und Matheson stand vor der Aufgabe, aus der kaum abendfüllenden Grundidee eine tragende Geschichte zu entwickeln, die auf diesen Punkt zuläuft. Das fertige Drehbuch löst dieses Problem vorzüglich und ganz im Sinne Edgar Allan Poes.

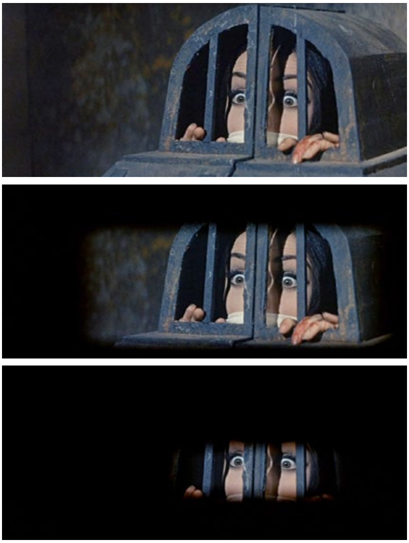
Die Gemeinsamkeiten mit HOUSE OF USHER sind nicht von der Hand zu weisen. Der Beginn mit der Ankunft des Außenseiters, der um Einlass bittet, bis zum ersten Auftritt von Vincent Price, wirkt wie eine Paraphrasierung des Vorgängerfilms. Roderick Usher und Nicolas Medina sind Geistesverwandte und neben den Vorfahren, die ihre Traumata weiterreichen, sind das Lebendig-begraben-sein und der Wahnsinn wieder zentrale Aspekte. Und trotzdem ist THE PIT AND THE PENDULUM kein schaler Aufguss, sondern bringt neue Ideen und frischen Wind in die unterirdischen Katakomben Poe'scher Gedankengebäude. Dafür sorgt allein schon die Ventilationskraft des titelgebenden Pendels, das grandios in Szene gesetzt wurde. Für die Prise *psychedelia* sorgen, neben dem Vorspann, zwei längere Rückblenden, die beide die typischen monochromatischen Einfärbungen und optischen Verzerrungseffekte verwenden. THE PIT AND THE PENDULUM ist vielleicht der am schönsten fotografierte Film der Reihe. Sein Zwielicht scheint eher Details und Strukturen zu betonen als zu verschlucken und er etabliert eine Ästhetik, die in ihren besten Momenten an Gemälde der Romantik erinnert.

Corman profitierte von den Erfahrungen mit dem Cinemascope-Format, die er mit HOUSE OF USHER gesammelt hatte. Ebenso kam THE PIT AND THE PENDULUM zugute, dass Sets wiederverwendet werden konnten. Corman behauptete gerne, durch das Recycling habe jede Produktion der Poe-Reihe kostspieliger ausgesehen als die vorherige. Um die Räume größer wirken zu lassen, filmte Floyd Crosby nicht selten aus einer niedrigen Kameraperspektive. Eine für Cinemascope-Fotografie eher unübliche Vorgehensweise, die sich aber als sehr effektiv erwies. Ebenfalls die Kamerafahrten wurden mit THE PIT AND THE PENDULUM ausgefeilter und verleihen den Räumen zusätzliche Tiefe und Dialogen mehr Dynamik.

In die Kategorie der kreativen Inszenierung fällt auch die Kaminsezene. Vom Gemälde, das Elizabeth zeigt, wird auf eine Flammenwand übergeblendet. Diese stellt sich als harmloses Kaminfeuer heraus, hinter dem die Kamera hockt und über die Flammen hinweg in den Raum blickt. Diese zwar nicht neue, aber clever eingesetzte Bildidee, verwendete Corman noch mehrere Male in der Poe-Reihe.


Mehrdeutige Bildgestaltung, hier in einer symbolisch aufgeladenen Überblendung.

In der ersten Hälfte stehen die Ermittlungen von Francis Barnards im Vordergrund, der den mysteriösen Tod seiner Schwester sowie die seltsamen, scheinbar übernatürlichen Vorkommnisse im Haus aufzuklären versucht. Nicholas Medinas Aussage *„She was too sensitive, too aware.* [...] *The malignant atmosphere of this castle. It destroyed her.“* reicht ihm verständlicher Weise nicht als Erklärung. Die Handlung kippt dabei nie ins Kriminalistische, weil Corman und Drehbuchautor Matheson die Gelegenheit nutzen, tiefer in die Thematik des verfluchten Schlosses und des folternden Vaters einzutauchen. Das hat etwas von einer Fahrt mit der Geisterbahn, die rumpelnd psychologische Tunnelsysteme erkundet. Der Wagen steuert im letzten Akt auf den spannungstechnischen und optischen Gipfel des Films zu, der vielleicht sogar den Höhepunkt der gesamten Poe-Reihe darstellt. Dominiert wird das Finale von der Pendelszene, an der sich die Kamera kaum satt sehen kann. Die Sets, in Kombination mit Matte-Paintings, lassen die Illusion eines riesigen unterirdischen Gewölbes entstehen. Durch dessen üppige Dunkelheit zischt die Klinge und senkt sich mit jedem Durchgang ein Stück tiefer auf den festgeschnallten Franics Barnard hinab. Gestoppt werden kann das Pendel erst in letzter Sekunde, da liegen Nicholas Medina – der kurz zuvor vom eigenen Diener niedergestreckt wurde – und der betrügerische Arzt schon tot im Graben.


Die berüchtigte Schlussszene.

THE PIT AND THE PENDULUM kulminiert in einer makaberen Pointe, als die Kamera zu einem Close-Up auf Barbara Steele heranzoomt. Das letzte Bild ist graphisch komprimierter Horror in bester EC-Comic-Tradition. Oder wie es Regisseur John Landis so unterhaltsam zu formulieren weiß: *„The last shot is Barbara Steele in an iron maiden* [...]. *And then they close the door to the pit, and they say, 'This door will never be opened again.' And then the CinemaScope screen suddenly squeezes down to just the eyeholes of the iron maiden, and you realize, 'Oh, fuck! She's still in there! Ahhhh!'“* [3]

Als am letzten Drehtag nach der finalen Klappe noch einige Stunden übrig waren, nutzte Roger Corman die Zeit, höchstpersönlich mit Hilfe eines Kamerakrans Impressionen der Wandmalereien des Pendelgewölbes einzufangen. Ein Aufwand, der sich als lohnend erwies. In die Schlusssequenz einmontiert unterstützt der delirierende Bilderreigen das starke Ende.

Den Freudianern bot THE PIT AND THE PENDULUM im Vergleich zum Vorgänger HOUSE OF USHER einen noch größeren Psychoanalyse-Spielplatz mit mehr Förmchen, Schüppchen und Eimerchen. *„Neben der von Cormans erstem Poe-Film übernommene Symbolstruktur des Hauses finden sich in* The Pit and the Pendulum *deutlichere Zuordnungen der Handlungselemente zu psychischen Prozessen. So werden die gefährlichen Orte wie Gruft und Folterkammer explizit mit der Figur des sadistischen Vaters in Verbindung gebracht.* [...] *Die Destruktivität, die dem* [Pendel als] *sexuell gedeutete*[m] *Symbol innewohnt, verweist zunächst auf die klassische kindliche Interpretation des Sexualaktes* [Anmerkung: aus der Perspektive des Kindes vermutete Freud eine 'sadistische Auffassung des Koitus']. *Weit wesentlicher scheint darüber hinaus jedoch die Tatsache zu sein, daß in dem Bild langsamer und tödlicher Zerfleischung ein Verhältnis der Geschlechter zum Ausdruck kommt, das für die Protagonisten der Poe-Filme Cormans generell Gültigkeit hat.“* [4]

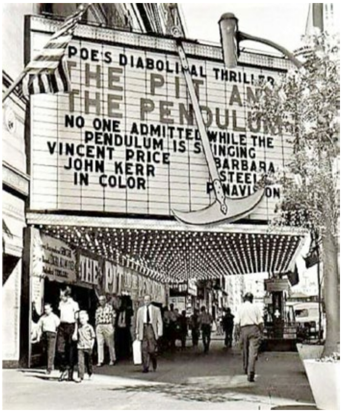
Zusätzlich zum psychedelischen Vorspann spielen hier wieder verfremdete Szenen eine wichtige Rolle, die das Innenleben des Protagonisten visualisieren und damit Stoff für eine psychoanalytische Leserichtung liefern.

Barbara Steele hatte ihren Durchbruch mit Mario Bavas LA MASCHERA DEL DEMONIO (*Die Stunde, wenn Dracula kommt*, I 1960). Der Schwarzweißfilm war prägend für das Horrorkino der 1960er Jahre und darüber hinaus. AIP konnten sich die Verleihrechte sichern, nachdem Samuel Z. Arkoff und James H. Nicholson den Film ihn Italien gesehen hatten. Sie kürzten den Film um gut drei Minuten und gaben einen neuen Score von AIP-Hauskomponist Les Baxter in Auftrag, der ebenfalls keine Verbesserung darstellte. So lief der Film unter dem Titel *Black Sunday* am 15. Februar 1961 in den US-Kinos an. Damit erschien LA MASCHERA DEL DEMONIO fürs US-Publikum zeitlich ziemlich genau zwischen HOUSE OF USHER und THE PIT AND THE PENDULUM. Als Roger Corman Barbara Steele in dem Film sah, erblickte er in ihr die perfekte Besetzung für die weibliche Hauptrolle seiner zweiten Poe-Produktion.

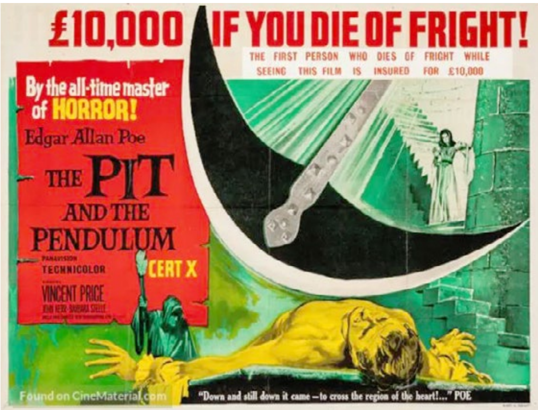
Barbara Steele als Hexe Asa in LA MASCHERA DEL DEMONIO.

In fast allen ihren Horrorfilmen wurde die in der Nähe von Liverpool geborene Barabara Steele nachsynchronisiert, das gilt für LA MASCHERA DEL DEMONIO ebenso wie für THE PIT AND THE PENDULUM, wo ihr leichter englischer Arbeiterakzent deplatziert gewirkt hätte. In Letzterem hören wir nur bei Lautäußerungen wie Lachen oder Schreien ihre eigene Stimme. 1961, mit gerade mal 23 Jahren, war Barbara Steele auf dem besten Weg zur Horror-Ikone und festigte diesen Ruf mit Filmen wie L'ORRIBILE SEGRETO DEL DR. HICHCOCK (I 1962), LO SPETTRO (I 1963) und DANZA MACABRA (I 1964). Ihre Auftritte außerhalb des Genres waren unter anderem Nebenrollen in Federico Fellinis 8½ (I 1963) und Volker Schlöndorffs DER JUNGE TÖRLESS (D/F 1966). Dem Horror-Genre stand sie lange Zeit distanziert gegenüber. Im Laufe der Zeit wandelte sich Steeles Einstellung – immerhin begründeten Horrorfilme ihre Karriere und sicherten ihr auch Jahrzehnte später noch die Aufmerksamkeit und Wertschätzung der Fans. *„I was thrilled to be making* [THE PIT AND THE PENDULUM] *and I really liked Roger and I just thought that it was beautiful orchestrated, incredible well planed.“* [5]

Finanziell spielte THE PIT AND THE PENDULUM noch mehr ein als der Überraschungshit HOUSE OF USHER und etablierte sich als der profitabelste Film der Poe-Reihe. Die zeitgenössischen Kritiken waren meist wohlwollend, sprachen von *„Hollywood's most effective Poe-style horror“* (The New York Times), *„stylish, imaginatively photographed“* (Variety), *„skillfully directed“* (Los Angeles Examiner) und *„a class suspense/horror film of a calibre of the excellent ones done by Hammer“* (The Hollywood Reporter). Vernichtend fiel dagegen die Besprechung in der Los Angeles Times aus: *„*[Vincent Price'] *mad scenes are just ludicrous. The audience almost died laughing.“*


POE'S DIABOLICAL THRILLER
THE PIT AND THE PENDULUM
NO ONE ADMITTED WHILE THE PENDULUM IS SWINGING
VINCENT PRICE
JOHN KERR
IN COLOR
BARBARA STEELE
PANAVISION

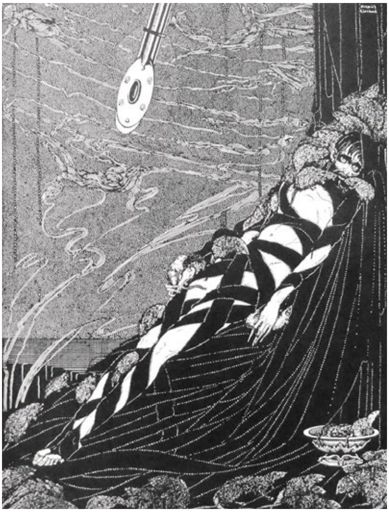
Kino-Promotion in Chicago mit einem beweglichen Pendel und dem Text *„No one admitted while the pendulum is swinging“*.


£10,000 IF YOU DIE OF FRIGHT!
THE FIRST PERSON WHO DIES OF FRIGHT WHILE SEEING THIS FILM IS INSURED FOR £10,000
By the all-time master of HORROR!
Edgar Allan Poe
THE PIT AND THE PENDULUM
PANAVISION
TECHNICOLOR
CERT X
VINCENT PRICE
JOHN KERR · BARBARA STEELE
"Down and still down it came—to cross the region of the heart!..." POE
Found on CineMaterial.com

Makaberer Humor auf einem britischen Poster: *„The first person who dies of fright while seeing this film is insured for £10,000“*.

links: In dem wenig witzigen AIP-Film DR. GOLDFOOT AND THE BIKINI MACHINE von 1965 spielt Vincent Price eine Art verrückten Bond-Schurken. Im letzten Drittel führt er seine Opfer in Katakomben, die aus ehemaligen Sets der Poe-Reihe bestehen, wovon besonders das Pendel aus THE PIT AND THE PENDULUM heraussticht.

unten: Der Ire Harry Clark fertigte für Edgar Allan Poes *Tales of Mystery and Imagination* 24 Illustrationen an. Die Ausgabe erschien im Jahr 1923. So kunstfertig wurden Poes Texte selten bildlich zum Leben erweckt.



PREMATURE
BURIAL

USA 1962, **Laufzeit:** 81 min.
Regie: Roger Corman
Drehbuch: C. Beaumont, R. Russell
Kamera: Floyd Crosby
Musik: Ronald Stein
Darsteller: Ray Milland, Hazel Court, Richard Ney, Heather Angel

> *»Every member of my family*
> *has met with a violent*
> *and horrible death.*
> *I now wait my turn.«*
>
> Ray Milland als Guy Carrell

Guy Carrell (Ray Milland) lebt mit seiner Schwester Kate (Heather Angel) auf einem großzügigen Anwesen. Trotz komfortabler Lebensumstände ist die Stimmung gedrückt, denn Guys Leben wird von der Angst bestimmt, lebendig begraben zu werden. Er glaubt, dieses grausame Schicksal sei schon seinem Vater widerfahren, obwohl seine Schwester vergeblich versucht, ihm das Gegenteil zu versichern.

Die Standarderöffnung – eine Person von außen nähert sich der gotischen Version der Kernfamilie – diesmal in der weiblichen Variante.

Nachdem sich Guy von seiner Verlobten Emily (Hazel Court) widerwillig überreden lässt, endlich zu heiraten, zieht diese zu ihm. Sie versucht ihn auf andere Gedanken zu bringen, doch statt der geplanten Hochzeitsreise hat sich Guy mit Haut und Haaren einem neuen Projekt verschrieben, nämlich dem Bau seiner letzten Ruhestätte, einem Mausoleum. Dieses rüstet er mit allerlei Sicherheitsvorkehrungen aus, für den Fall, dass er fälschlicher Weise für tot erklärt werden sollte. Das Herzstück ist ein luxuriöser Sarg, der sich von innen mit nur einem leichten Fingerdruck öffnen lässt. Bei Betätigung eines Hebels schwingt das schmiedeeiserne Tor des Mausoleums auf. Sollte dieses klemmen, wirft ein weiterer Hebel eine Strickleiter hinab. Würden diese und andere Maßnahmen scheitern, wartet eine Alarmglocke auf Betätigung oder als allerletzter Ausweg der *Coup de grâce*, in Form eines kunstvoll

oben: Schockiert stellt Guy fest, dass sein vom Blitz getroffener und tot geglaubter Hund, nur betäubt gewesen ist. **unten:** Einbildung oder Tatsache? Die Totengräber scheinen ihm aufzulauern und zu bedrängen.

verzierten Kelches, der einen Gifttrank enthält. Guy hat sich eigentlich selber schon in diesem morbiden Hobbyraum lebendig begraben, das versucht ihm sein Umfeld zu vermitteln. Als er das Mausoleum eigenhändig niederbrennt, soll dies ein Zeichen für einen Neuanfang sein, aber statt des erhofften mentalen Friedens, bringen mysteriöse Vorfälle Guys neues Weltbild ins Wanken. Sein Schwiegervater rät ihm, sich mit eigenen Augen davon zu überzeugen, dass sein Vater nicht lebendig begraben wurde, um sein zwanghaftes Denken zu überwinden. Damit ist Emily am Ziel ihrer Bemühungen, denn sie hatte es immer nur auf Guys Vermögen abgesehen und neben den fingierten Vorfällen die sterblichen Überreste von Guys Vater so präpariert, dass sie nun Guy beim Öffnen der Gruft in skelettiertem Zustand entgegen fallen. Der Schock lässt ihn ohnmächtig zusammenbrechen, er wird daraufhin für tot erklärt und so kommt es, wie es kommen musste: Guy Carrell liegt bei vollem Bewusstsein, aber paralysiert im Sarg, den die Trauerprozession zum Friedhof trägt, unfähig, ein Lebenszeichen von sich zu geben. Seine ultimative Horrorvorstellung ist wahr geworden.

Erschöpft liegen die Wolken am Boden. Die Bäume winden ihre knotigen Äste hilfesuchend gen Himmel, der über dem dichten Nebel nur vermutet werden kann. Tiere sind nicht zu sehen, vielleicht hocken sie in Erdlöchern oder haben sich in Zoos einweisen lassen. Die Menschen, die aus unerfindlichen Gründen noch an diesem Ort ausharren, sind in die innere Emigration gegangen, aber selbst dort fühlen sie sich nicht willkommen.

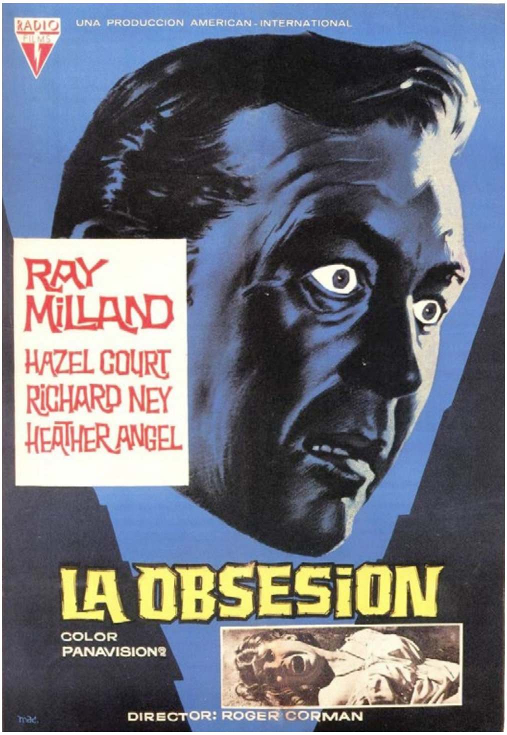
Die bekannten Zutaten von HOUSE OF USHER – der künstlerisch veranlagte, übersensible Eigenbrödler, Familienfluch, Wahnsinn und Lebendig-begraben-sein – werden hier noch einmal kreativ aufbereitet. Ebenso präsentieren sich an prominenter Stelle wieder eine psychedelisch-düstere Alptraumsequenz und expressionistische Gemälde. Schon in einer der ersten Szenen sehen wir Guy Carrell vor der Staffelei stehen und eine Höllenvision malen. THE PREMATURE BURIAL zeigt sich von der spröden Seite, was auch an Ray Milland liegt, der, im Gegensatz zu Vincent Price, seine Rolle mit mehr Bodenhaftung und Ernsthaftigkeit anging. Millands eindrucksvolle Sprechstimme, die neben Distinguiertheit auch immer eine latente Überheblichkeit transportiert, verstärkt diesen Eindruck. Trotzdem schimmert von Beginn an eine campy Attitüde durch, zum Beispiel wenn Emily vor dem Mausoleum Blumen pflückt, die unter dem Bodennebel kaum zu sehen sind. Das wirkt wie die Parodie einer glücklichen Braut auf der Sommerwiese. Der Nebelmaschine wird im weiteren Verlauf keine Verschnaufpause gegönnt. An schlechten Tagen sieht man die Hand vor Augen nicht, an guten ist es diesig. Überhaupt gleicht der Film einer Poe'schen Matrojoschka: die gedrückte Stimmung umschließt die nebliggraue Landschaft, die Landschaft umschließt das Mausoleum, das Mausoleum den Sarg. Der Sarg umschließt Guy Carrell, in dessen Kopf, exakt im Zentrum, die zwanghaften Gedanken wurzeln. Dazu erklingt die gepfiffene Weise *Molly Malone*, eigentlich eine nette kleine Melodie, die Guy allerdings jedesmal in nackte Panik versetzt, weil sie untrennbar mit seinem Trauma verbunden ist. Das Molly-Malone-Thema entpuppt sich als veritables Leitmotiv – oder besser gesagt: als Leidmotiv. THE PREMATURE BURIAL ist ein cineastisches Momento mori, ein gotisches Stimmungsstück.

oben: Guy erläutert voller Stolz die diversen Funktionen seines Mausoleums. **mitte:** Seine Frau und Miles reagieren befremdet. **unten:** Der *Coup de grâce. „But what is it Guy?“ – „The cure for all suffering. The answer to all problems. The key, my darling, to heaven. Or to hell? Or to nothingness? – Poison.“*

Von den fünf Darstellenden war nur Richard Ney (Miles Archer) Amerikaner. Ray Milland, Hazel Court, Heather Angel und Alan Napier kamen aus Großbritannien. Das könnte zu dem englischen Understatement beigetragen haben, das THE PREMATURE BURIAL durchweht.

In der Darstellung von Guy Carrells Seelennot wechselt Ray Millands Mimik zwischen Abscheu, Verzweiflung und Panik. Der kleinste Anlass lässt seine Stimmung augenblicklich kippen. Aber statt sich dem Problem und der psychologischen Ursache zu stellen, wählt er die Flucht in die Heimwerkerwelt seines Mausoleums. Hier drängt sich der Vergleich mit Ehemännern auf, die sich dem häuslichen Alltag durch den täglichen Besuch des Kellers entziehen, wo sie sich einen Rückzugsort ganz nach ihrem Geschmack eingerichtet haben, ob nun als English Pub, Fernsehzimmer, Bibliothek oder Motorradmuseum. Guy Carrells Mausoleum passt in dieses Muster, es gleicht einer noblen Lounge inklusive Bar, Nahrungsmittelvorräten, Büchern und Spinett. Mit der Besonderheit, dass mitten im Raum auf einem Sockel ein Sarg thront. Er ist ein Todes-Nerd, der in seine gemütlich-morbide Männerhöhle – so wird es angedeutet – zeitweise ganz übersiedelt. Emilys Vater Dr. Gideon

Gault (Alan Napier) macht aus der Missachtung seines Schwiegersohns keinen Hehl. Seine offen zur Schau getragene Misanthropie ist geradezu köstlich. Als Guy scheinbar an einem Herzschlag verstirbt, reagiert der Schwiegervater genervt, als hätte jemand am Frühstückstisch ein Glas Orangensaft umgestoßen. Er schreckt nicht davor zurück, nach Guys Beerdigung die Totengräber zu beauftragen, dessen Leiche für ihn zu stehlen, denn er braucht laufend Nachschub für seine medizinische Forschung. Endlich kann sich der Schwiegersohn mal nützlich machen. Doch die Aktion verläuft nicht wie geplant. Beim Exhumieren stoßen die Totengräber auf einen reichlich lebendigen und reichlich irrsinnig gewordenen Guy Carrell, der sich sofort auf seine unfreiwilligen Retter stürzt. Der wiederauferstandene Guy sieht einem Zombie ähnlich und zur Freude der Gruselfans lässt das Finale Reminiszenzen an Gothic-Horror-Klassiker wie FRANKENSTEIN (USA 1931) und THE BODY SNATCHER (USA 1945) aufblitzen. Auf seinem Rachefeldzug kommen nach den Totengräbern auch der verhasste Schwiegervater und die intrigante Ehefrau ums Leben. Am Ende wird Guy von der eigenen Schwester erschossen, die damit verhindert, dass er auch noch den unschuldigen Miles umbringt.



Unter *La obsesión* (Die Besessenheit) lief der Film im spanischsprechenden Teil der Welt.

Der Schluss löst pflichtschuldig, aber nicht sehr überzeugend, den Verschwörungs-Plot auf. Als Beweis hängt Emily der Schlüssel zur Gruft, den sie entwendet hatte, noch an einer Kette um den Hals. Wieso sie den Schlüssel nicht längst zurück an seinen Platz gebracht hat, bleibt das Geheimnis der Drehbuchautoren. Die Schwester wusste von Emilys hinterhältigem Plan, doch weihte Guy nicht ein, weil sie davon ausging, dass er ihr sowieso nicht geglaubt hätte. Nun ja. Das Drehbuch ist bestimmt nicht die Stärke des Films, der ganz von seiner Atmosphäre lebt. Das sah die The New York Times ebenso: „*static, slack and starchily written* [but] *compelling music, rich color decor and eerie atmosphere.*“ Insgesamt waren die zeitgenössischen Rezensionen gemischt und die Besucherzahlen lagen niedriger als bei den zwei Vorgängerfilmen. Der langsame Aufbau und das Fehlen von Vincent Price dürften ebenso dazu beigetragen haben, dass sich THE PREMATURE BURIAL nicht gerade zum Publikumsliebling mauserte.

Roger Corman hatte ursprünglich geplant, THE PREMATURE BURIAL ohne seine

Stamm-Produktionsfirma AIP zu realisieren, um sich ein noch größeres Stück vom Box-Office-Kuchen zu sichern. Das ist auch der Grund, wieso dieser der einzige der acht Filme blieb, ohne Vincent Price in der Hauptrolle, denn der stand bei AIP unter Vertrag. James H. Nicholson und Sam Arkoff erwarben dann allerdings hinter Cormans Rücken die Rechte an THE PREMATURE BURIAL. Die beiden erschienen am ersten Drehtag am Set und erklärten dem perplexen Corman, dass er den Film, dessen Produktion er gerade begonnen hatte, doch für AIP drehen würde.

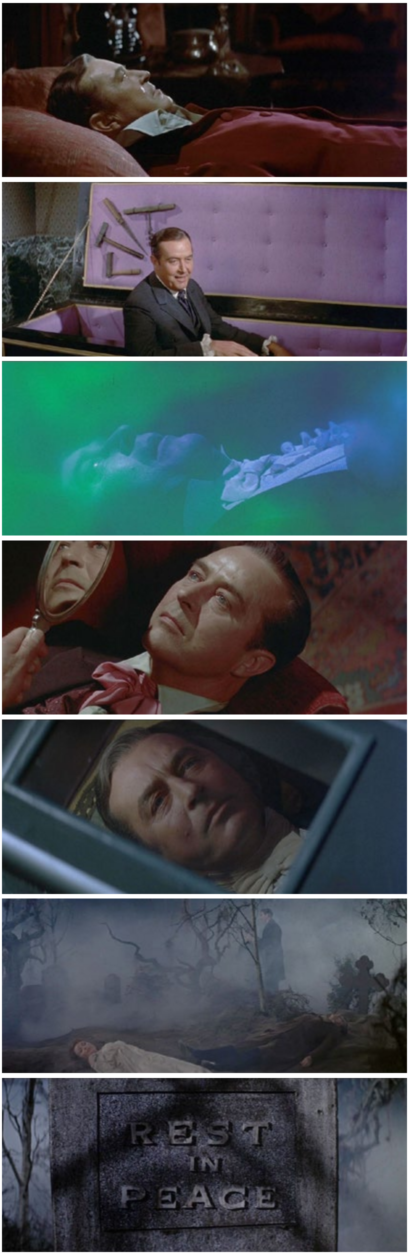
Statt Richard Matheson, der die Drehbücher für THE HOUSE OF USHER und THE PIT AND THE PENDULUM verfasst hatte, zeichneten nun das Autorenteam Charles Beaumont und Ray Russell für das Script verantwortlich. Die mussten eine Lösung dafür finden, dass der Ursprungstext im Prinzip keine verwertbare Handlung enthält. Poes *The Premature Burial* von 1844 besteht aus einer längeren essayistischen Erörterung über das Wesen des Todes und Fällen, in denen Menschen versehentlich für tot erklärt wurden sowie aus einer knapp gehaltenen Kurzgeschichte. In dieser berichtet der an Tapheophobie (die Angst lebendig begraben zu werden) leidende Ich-Erzähler von einem Erlebnis während eines Jagdausflugs. Er übernachtete dabei auf einem kleinen Segelboot in einer engen Koje und beim langsamen Aufwachen wähnte er sich beerdigt in einem Sarg. Im Gegensatz zum Film setzt nach dem Zwischenfall beim Protagonisten ein Umdenken ein. Er geht in die Welt, auf Reisen, unterlässt die wahnhafte Beschäftigung mit dem Thema Tod und überwindet so seine Angst. Außer dem titelgebenden Grundthema waren es Sicherheitsmaßnahmen wie Aufklappsarg, Alarmglocke und ein leicht abgewandeltes Zitat, die in den Film einflossen. Letzteres hören wir in THE PREMATURE BURIAL, wenn Guy seiner Verlobten sein Grauen schildert: *„Can you possible conceive it? The unendurable oppression of the lungs, the stifling fumes of the damp earth, the rigid embrace of the coffin, the blackness of absolute night and the silence, like an overwhelming sea. And then, invisible in the darkness, but all too hideously real to the other senses: The presence of the Conquerer Worm.“*

Guy Carrells Verlobte, Emily Gault (Hazel Court), ist eine Gothic Femme fatale, ganz ähnlich wie Elizabeth Medina (Barbara Steele) in THE PIT AND THE PENDULUM. Beide Figuren planen mit großem Aufwand und ohne Skurpel, ihre Männer umzubringen, um an deren Vermögen zu gelangen. Beides Mal kommen sie selber dabei zu Tode. Die Männer allerdings ebenso. Hazel Court ist diejenige Frau, die Roger Corman in der Poe-Reihe am häufigsten eingesetzt hat. Sie spielt neben THE PREMATURE BURIAL auch in THE RAVEN und MASQUE OF THE RED DEATH je-

Die Rolle, die Hazel Court in THE PREMATURE BURIAL spielt, ist zwiespältiger Natur und damit dankbarer als die typische passive Frauenfigur im Horrorfilm, deren Aufgabe sich oft aufs Schreien und Gerettet-werden beschränkt. Im dramatischen Finale ereilt Emily ihr verdientes Schicksal.

weils eine größere Rolle. Zusammen mit THE CURSE OF FRANKENSTEIN (GB 1957) und THE MAN WHO COULD CHEAT DEATH (GB 1959) von Hammer Film Productions, sind es diese sechs Filme, die ihre Karriere prägten und Hazel Court ist die einzige Schauspielerin, die mit den Horrorgrößen Boris Karloff, Peter Cushing, Vincent Price and Christopher Lee vor der Kamera gestanden hat. Ihre Biographie betitelte sie folgerichtig *Horror Queen*.

Ray Millands Karriere umfasst über 170 Kino- und Filmproduktionen der unterschiedlichsten Genres in einem Zeitraum von mehr als 55 Jahren. 1946 erhielt er einen Oscar für die Darstellung eines Alkoholikers in Billy Wilders THE LOST WEEKEND. AIP veröffentlichte 1962 den von Ray Milland inszenierten PANIC IN THE YEAR ZERO!, bei dem er ebenfalls die Hauptrolle spielte und der als Double Feature zusammen mit TALES OF TERROR lief. Eine weitere Hauptrolle hatte Milland im Jahr darauf in dem essenziellen Genre-Klassiker X: THE MAN WITH THE X-RAY EYES inne, bei dem Roger Corman Regie führte. Danach gab es keine weitere Zusammenarbeit der beiden mehr. Aus dem Bereich Horror sei hier noch der Öko-Thriller FROGS von 1972 erwähnt, in dem Milland einen unsympathischen Familienpatriachen verkörpert. Im gleichen Jahr trat er im durchgedrehten THE THING WITH TWO HEADS auf. *„They transplanted a white bigot's head onto a soul brother's body!“* lockt das Kinoplakat und, ja, das ist genau so bescheuert wie es sich anhört und deshalb bestens geeignet für einen launigen Filmabend. Milland lässt hier als todkranker und rassistischer Chirurg seinen Kopf auf den Körper eines unschuldig zum Tode verurteilten Afroamerikaners transplantieren. Darauf muss man erstmal kommen.



Die Körperlage des Mannes tendiert zur Horizontalen.
Von oben nach unten: Wir sehen Guy erschöpft, euphorisch, halluzinierend, scheintot, scheintot im Sarg, mit der Täterin im Tode vereint und als Schlussbild des Films die ultimative Hoffnung: *Ruhe in Frieden*.

TALES OF TERROR

USA 1962, **Laufzeit:** 89 min.
Regie: Roger Corman
Drehbuch: Richard Matheson
Kamera: Floyd Crosby
Musik: Les Baxter
Darsteller: Vincent Price, Peter Lorre,
Basil Rathbone, Debra Paget

»This is the beat of a human heart.
Sit very still and listen.
Is your heart beating in the same rhythm?
You are experiencing the heartbeat of a dying man.
And it is with death and dying
that we concern ourselves.«

Off-Stimme des Erzählers (Vincent Price) zu Beginn der ersten Episode.

TALES OF TERROR besteht aus drei abgeschlossenen Geschichten.
Episode 1: *MORELLA*, circa 21 min.

Eine Kutsche fährt in trister, nebelverhangener Landschaft auf ein abgelegenes Anwesen zu – eine Szene, die uns vage bekannt vorkommt. Lenora Locke (Maggie Pierce) wurde nach dem frühen Tod ihrer Mutter weggegeben, da war sie erst ein wenige Monate alter Säugling. Nun steht sie, mittlerweile 26 Jahre alt, unangekündigt vor der Tür ihres Vaters, den sie seitdem nicht mehr gesehen hat. Die Räumlichkeiten findet Leonora in einem desolaten Zustand vor. Ihr Vater macht auch keinen besseren Eindruck. Er bewahrt den Leichnam seiner Frau in mumifiziertem Zustand im Haus auf und empfängt seine Tochter desinteressiert und kühl. Die Antipathie seiner Tochter gegenüber lässt sich damit erklären, dass Morella, seine damals im Sterben liegende Frau, die Tochter für ihren Tod verantwortlich gemacht hat. Als jetzt aber Lenore ihrem Vater mitteilt, dass sie todkrank ist, bricht dessen Abwehrhaltung zusammen. Es bahnt sich eine Versöhnung an, doch in dieser Nacht nimmt Morellas Geist Rache und tötet die Tochter. Darauf sind die Rollen vertauscht, Tochter Lenora liegt mumifiziert im Bett, Morella ist plötzlich wieder lebendig und jung und stürzt sich auf ihren Mann,

Leonore findet ein *Lost Place* vor, in dem ihr Vater residiert und Vogelspinnen die Festtafel in Beschlag genommen haben.

während ein Feuer ausbricht. Zum Schluss sind alle perdu, die Frauen haben jeweils wieder ihren Ursprungskörper und der ganze Laden brennt ab.

oben: Nach einem missglücktem Start nähern sich Vater und Tochter wieder an. **unten:** die mumifizierte Mutter

MORELLA ist die kürzeste Episode, ihr Grundaufbau zeigt deutliche Parallelen zu dem zwei Jahre zuvor entstandenen HOUSE OF USHER, obwohl der zugrundeliegende Text Möglichkeit für eine Variation geboten hätte. Edgar Allan Poe erzählt nämlich eine andere Geschichte, als sie hier dargeboten wird. Im Originaltext stirbt Morella bei der Geburt ihrer Tochter, die ihr Ehemann anschließend liebevoll aufzieht. Je älter die Tochter wird, desto mehr springen die frappierenden Gemeinsamkeiten mit der Mutter ins Auge, bis hin zu bestimmten Redewendungen, die das Kind eigentlich nie gehört haben kann. Vater und Tochter leben isoliert und unerklärlicher Weise gibt er ihr keinen Namen, nennt sie *„my child“* oder *„my love“*. Bei der Taufzeremonie, das Mädchen ist mittlerweile zehn Jahre alt, sucht der Vater immer noch einen Namen und flüstert plötzlich wie unter Zwang: *„Morella“*. *„I am here“* ertönt es aus dem Mund des Mädchens und es bricht tot zusammen. Als der gramgebeugte Vater seine Tochter in der Familiengruft beisetzen will, findet er das Grab seiner Frau leer vor.

Was die Verfilmung unterschlägt, ist die Charakterisierung Morellas als eigenwillige, intellektuell überlegene Frau, die sich mit düsteren philosophischen Konzepten beschäftigte. Die titelgebende Figur wird bei Corman zum Plot-Point heruntergebrochen. Im Film stirbt Morella nicht bei der Geburt, sondern Monate später, als sie darauf besteht, im geschwächten Zustand unbedingt eine Party auszurichten. Auch das Rachethema, dass die Filmepisode bestimmt, kommt im Text überhaupt nicht vor.

Aus drehbuchtechnischer Sicht ist es ein allzu praktischer Kniff, Vater und Tochter als quasi Fremde aufeinandertreffen zu lassen. So wird der Hauptteil der Erzählung nur über Dialoge rekapituliert, ohne sie in Filmbilder umsetzen zu müssen. Die Szenen mit Morellas Geist sind visuell eindrucksvoll, aber die Episode wirkt wie eine grobe Skizze mit fahriger Figurenzeichnung, in der die Motivationen von Vater, Tochter und Morella eher behauptet, anstatt für die Zuschauer nachvollziehbar vermittelt werden. Hinzu kommt eine arg plakative Inszenierung, wie zum Beispiel die komplett von Spinnennetzten eingewobene Festtafel. Das ist auch für Cormans Poe-Reihe, die mit der Realität einen eher losen Bezug pflegt, reichlich dick aufgetragen. Das Segment *MORELLA* ist eine interessante Fingerübung, die es an Substanz und Feinschliff vermissen lässt.

Episode 2: *THE BLACK CAT*, circa 38 min.

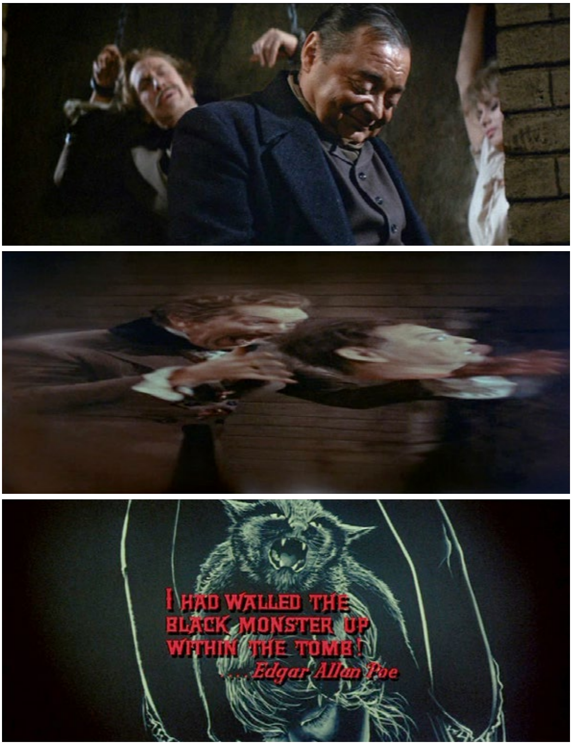
Montresor Herringbone (Peter Lorre) ist das Gegenteil eines Mustergatten. Er lebt auf Kosten seiner jungen Frau Annabel (Joyce Jameson) und verbringt den Tag mit Vorliebe Wein trinkend im Wirtshaus. Als er gerade mal wieder knapp bei Kasse ist, versucht er Passanten anzuschnorren, die auf den wankenden und nuschelnden Montresor mit Abscheu reagieren. Da wird er auf ein Treffen von Weinkennern aufmerksam und betritt spontan das Ladenlokal, in dem die Versammlung stattfindet. Unter den pikierten Blicken der Anwesenden fordert der offensichtlich betrunkene Montresor die Wein-Koryphäe Fortunato Luchresi (Vincent Price) zu einem Duell heraus, bei dem sie Weine am Geschmack erkennen müssen. Zur Überraschung der Anwesenden erweist sich Montresor als Meister der Alkoholverkostung. Am Ende des Wettbewerbs wird er schwer angeschlagende von Luchresi nach Hause begleitet. Dort trifft er auf Annabel, Montresors attraktive und vernachlässigte Ehefrau. Sie sind sich gleich sympathisch und ihr Aufeinandertreffen ist der Beginn einer außerehelichen Liason. Als Montresor ihnen auf die Schliche kommt, schmiedet er Rachepläne. Er lädt Luchresi zu sich nach Hause ein und serviert ihm dort einen ausgzeichneten Amontillado, den er zuvor mit Schlafmittel versetzt hat. Wieder bei Bewusstsein findet sich Luchresi angekettet in einer Nische im Keller wieder, neben ihm seine tote Geliebte – und Montresor ist damit beschäftigt, beide einzumauern.

Einige Zeit später statten zwei Polizisten Montresor einen Besuch ab, um den Verbleib der verschwundenen Ehefrau zu klären. Bei der Durchsuchung ist Montresor anfangs verunsichert, setzt sich dann aber immer selbstgefälliger in Szene: *„What do you think? I buried them down here? Where would I have hidden them? Under this floor? Or maybe in that wall, huh?“* Dabei begeht er den fatalen Fehler, voller Übermut an die Kellerwand zu klopfen, worauf ein Katzenschrei ertönt. Er hat nämlich nicht nur die Ehebrecher eingemauert, sondern, von ihm unbemerkt, auch das ihm verhasste Haustier seiner Frau, eine schwarze Katze, die sich nun lautstark bemerkbar macht.

oben: Montresor fordert provozierend die Gesellschaft der Weinkenner heraus. ***unten:*** Und schläft später seinen Rausch aus, während Fortunato Luchresi und Annabel sich näher kommen.

Die Episode *THE BLACK CAT* schlägt einen humoristischen Ton an. Die Szenen der Weinverkostung zwischen dem eitlen Luchresi (Price) und dem verlotterten Montresor (Lorre) sind köstlicher als jeder Bordeaux. Luchresi probiert seinen Wein aus einem silbernen Probierschälchen, schlürft ihn ein, rollt den Schluck theatralisch im Mund hin und her und saugt stoßartig die Luft ein, um das Weinaroma optimal zu verteilen. Montresor hängt mehr über dem Stuhl als dass er sitzt, verlangt, dass ihm nicht zu knapp eingeschenkt wird und trinkt sein Glas in einem Zug leer.

Die Episode hält perfekt die Waage zwischen Komödie, Horror und Groteske. In die groteske Kategorie fällt die fabelhafte Alptraumsequenz, in dem Montresor wortwörtlich seinen Kopf verliert als Annabel und Luchresi ihrem Mörder an den Kragen gehen. Sie schrauben ihm den Kopf ab und beginnen ein makaberes Ballspiel. Ebenso wunderbar skurril ist die Durchsuchungsszene, in der Montesor seine toten Opfer zu sehen und zu hören glaubt, die die Polizisten auf ihr Versteck hinter der Wand aufmerksam machen wollen: *„Whoo-ooh! Whoo-ooh! Right behind here, Mr. Policeman.“*



oben: Montresors Rache ***mitte:*** eine seiner Halluzinationen
unten: Die Episode endet, wie alle anderen, mit einem Poe-Zitat.

Peter Lorre hat hier eine deutlich substantiellere Rolle als in dem ein Jahr später gedrehten THE RAVEN, wo er den Zauberer Bedlo spielt. Und obwohl er in *THE BLACK CAT* einen mordenden Säufer darstellt, liegen die Zuschauersympathien auf seiner Seite. Vincent Price und Peter Lorre erweisen sich als Traumpaar, dessen Spielfreude und Humor *THE BLACK CAT* zu einem ganz besonderem Vergnügen machen. Sie ist die mit Abstand längste der drei Episoden und das saftige Filetstück von TALES OF TERROR. Richard Matheson hat als Drehbuchautor von *THE BLACK CAT* die gleichnamige Kurzgeschichte sowie *The Cask of Amontillado* verarbeitet. *The Black Cat* von 1843 ist eine von Poes düstersten Erzählungen und handelt auch vom Alkoholismus, mit dem der Autor selber zu kämpfen hatte. Das findet in der Kinoversion seinen Widerhall in Montresors Trinkgelagen und seinem Delirium tremens, bei dem er Schlangen und Eidechsen zu sehen glaubt. Während der Ich-Erzähler in Poes Kurzgeschichte der erst geliebten, dann verhassten Katze, überwältigt vom 'Geist der Perversität', absichtlich ein Auge aussticht, sie anschließend aufhängt und später seine Frau mit einer Axt erschlägt, verbreitet Cormans Interpretation mehr schwarzhumorigen Grusel. Der menschliche Abgrund, der sich in den sinnlosen Taten widerspiegelt, wie sie im Text beschrieben werden, wird fürs Kino deutlich entschärft.

Episode 3: *THE CASE OF MR. VALDEMAR*, circa 24 min.

Ernest Valdemar (Vincent Price) leidet an einer schmerzhaften Krankheit, die Mr. Carmichael (Basil Rathbone) mit Mesmerisierung, einer Art Hypnose, behandelt. Valdemars junge Frau Helene (Debra Paget) ist entsetzt, dass ihr Mann einem Experiment Carmichaels zustimmt, in dem er Valdemar über den Tod hinaus unter seiner Kontrolle halten will. Carmichael kennt keine Skrupel und belässt Valdemar zum Schrecken seiner Frau nach seinem Ableben über Monate in einem komaartigen Zustand zwischen lebendig und tot. Doch als Helen von Carmichael bedrängt wird, erwacht Valdemar ein letztes Mal zum Leben, erhebt sich aus dem Bett und wankt zombiehaft – während er innerhalb von Sekunden verwest – auf Carmichael zu und beide stürzen tot zu Boden.

Der Kern von Poes *The Facts in the Case of M. Valdemar* aus dem Jahr 1845 bleibt in der Verfilmung erhalten. Der von Franz Anton Mesmer (* 1734 – † 1815) entwickelte Mesmerismus wurde zu der Entstehungszeit von Poes Text immer noch kontrovers diskutiert – von Gegnern als Okkultismus verdammt, von Befürwortern als medizinische Methode propagiert. Die Zeitungen schlachteten das Thema gewinnbringend aus und Poe präsentiert seine Erzählung wie eine Fallstudie, so dass sie damals viele für die Schilderung einer wahren Begebenheit hielten.

Basil Rathbone spielt Mr. Carmichael als herrlich hassenswerten Charakter, der keine Empathie für seinen Patienten empfindet und sich dazu noch dessen attraktive Frau unter den Nagel reißen will. Um seine Patienten zu hypnotisieren arbeitet er mit einer drehbaren, sechsseitigen Laterne, deren bunte Scheiben Valdemars zombiehaftes Gesicht abwechselnd in gelbes, blaues, grünes und rotes Licht taucht. Gothic trifft Disco. Das Finale, in dem wir Valdemar quasi dahinschmelzen sehen, ist oft kritisiert worden, weil es dort aussieht, als fließe Vincent Price Schokoladenpudding übers Gesicht. Für den Effekt wurde eine Mischung aus Leim, Glyzerin, Maisstärke und Make-Up-Farbe erhitzt, deren Temperatur Price nur für kurze Zeit aushalten konnte. Er war jedenfalls mit dem Ergebnis zufrieden und trotz – oder wegen des Schlockfaktors – ist dies ein passendes Ende für das dritte und letzte Segment des Episodenfilms.

Valdemar wird in Trance versetzt.

In einem letzten Willensakt und mit im Zeitraffer verfallendem Körper, versucht Valdemar seine Frau vor dem übergriffigen Mr. Carmichael zu schützen.

Jede Episode beginnt und endet mit einer grafischen Sequenz, wobei am Schluss jeweils noch ein Poe-Zitat eingeblendet wird. Vincent Price' Stimme leitet die Geschichten ein. *„What exactly is it that occurs at the moment of death? Especially to a man who, in that moment, is not permitted to die?"* werden die Zuschauer in *THE CASE OF MR. VALDEMAR* gefragt. Dazu verbreiten abstrahierte Szenen gekonnt Geisterbahnatmosphäre, wenn zum Beispiel zu *MORELLA* ein menschliches Herz vor schwarzem Hintergrund, pulsierend rot beleuchtet und mit dumpfen Klopfgeräuschen untermalt, auf die Kamera zuschwebt, bis es das gesamte Sichtfeld ausfüllt. Die stilvolle Einrahmung jeder Episode verleiht TALES OF TERROR eine an die Pop Art erinnernde Optik. Der Film präsentiert mit einer Prise Ironie einen kurzweiligen Querschnitt Poe'scher Ideen und war Cormans Versuch, Abwechslung in die Reihe zu bringen: *„I was getting a bit tired of the Poe films by this time, but AIP felt that I should continue. I was exhausted. With Tales of Terror, we tried to do something a little different."*[1] Mit *something different* ist vor allem die Komödie *THE BLACK CAT* gemeint, Cormans Lieblingssegment aus TALES OF TERROR.

Wie Corman waren die Kritiker der Poe-Reihe anscheinend ebenfalls überdrüssig geworden, was sich in teils harschen Zeilen niederschlug. *„dull, absurd and trashy adaptation"* schrieb die *New York Times*, die wohlwollenden Kritiken blieben in der Minderheit. Das Publikum ließ sich dadurch nicht von einem Kinobesuch abhalten, was sich in sehr respektablen US-Ticketverkäufen in Höhe von 1,5 Millionen Dollar niederschlug. Das wiederum bestärkte Roger Corman in dem Vorhaben, beim nächsten Film wieder auf Humor zu setzen.

Im Nachgang wurden die Qualitäten von TALES OF TERROR positiver bewertet. So lesen wir im *Lexikon des Horrorfilms* von einem *„feinen, kleinen Episodenfilm: Er gibt Poe größtenteils akkurat wieder* [...]. *Floyd Crosbys Fotografie ist* [...] *exzellent, und die Bauten und einzelne Darsteller* [...] *eine wahre Augenweide."*

Der 1904 als László Loewenstein im damaligen Ungarn geborene Peter Lorre hatte seinen internationalen Durchbruch 1931 mit Fritz Langs M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER. Mit dem Aufkommen des Naziregimes ging Lorre nach Wien und emigrierte 1935 in die USA, wo es ihm nach Startproblemen gelang, wieder im Filmgeschäft Fuß zu fassen. In seinem turbulenten Werdegang positionierte er sich öffentlich gegen Senator McCarthy, stand wegen seines aufwendigen Lebensstils kurz vor dem Ruin, wurde wegen Drogenkonsums verhaftet und kam 1949 noch einmal nach Deutschland, um seinen Film DER VERLORENE zu realisieren. Nach dem Misserfolg seines Herzensprojekts kehrte er in die USA zurück, wo er in den Jahren 1937 bis 1939 als japanischer Detektiv in der achtteiligen Mr.-Moto-Reihe bekannt wurde. Außerdem spielte er in Hitchcocks THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (GB 1934), MAD LOVE (USA 1935), den Film-noir-Wegbereitern STRANGER ON THE THIRD FLOOR (USA 1940) und THE MALTESE FALCON (USA 1941) sowie mit Humphrey Bogart in CASABLANCA (USA 1942), mit Cary Grant in ARSENIC AND OLD LACE (USA 1944), als erster offizieller Bond-Bösewicht in der TV-Produktion CASINO ROYALE (USA 1954), 20.000 LEAGUES UNDER THE SEA (USA 1954) und natürlich in den Corman-Filmen TALES OF TERROR (USA 1962) und THE RAVEN (USA 1963). Im selben Jahr erschien als AIP-Produktion auch THE COMEDY OF TERRORS, in der neben Lorre auch Vincent Price, Boris Karloff und Basil Rathbone mitspielen, nach einem Drehbuch von Richard Matheson, Musik von Les Baxter und an der Kamera Floyd Crosby. Also kam hier quasi die gesamte Corman-Truppe zusammen, allerdings unter der Regie von Jacques Tourneur. Dem Film war kein finanzieller Erfolg beschieden. Im Jahr darauf starb Peter Lorre an einem Schlaganfall im Alter von nur 59 Jahren. Er spielte oft Außenseiter und vermochte selbst mit kurzen Auftritten einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Sein melancholischer Blick schien von der Leinwand aus direkt ins Herz des Publikums zu schauen.

Peter Lorre als Mr. Moto

Der Brite Basil Rathbone wurde ebenfalls als Detektiv bekannt, nämlich als Sherlock Holmes in 14 Filmen von 1939 bis 1946. Inklusive seiner Theaterauftritte umfasst seine Karriere mehr als ein halbes Jahrhundert. Oft sah man ihn in historischen Stoffen elegante Schurken darstellen. Sein Horror-Œuvre enthält Werke wie SON OF FRANKENSTEIN, THE HOUND OF BASKERVILLES, TOWER OF LONDON (alle USA 1939), den trashigen THE BLACK SLEEP (USA 1956) mit Lon Chaney Jr. und Bela Lugosi in seiner letzten Rolle sowie TALES OF TERROR (USA 1962) und COMEDY OF TERRORS (USA 1963).

Rathbone als Sherlock Holmes

rechte Seite: Fortunato Luchresis (Vincent Price) Vorbereitung auf die Weinverkostung.

USA 1963, **Laufzeit:** 86 min.
Regie: Roger Corman
Drehbuch: Richard Matheson
Kamera: Floyd Crosby
Musik: Les Baxter
Darsteller: Vincent Price, Peter Lorre,
Boris Karloff, Hazel Court

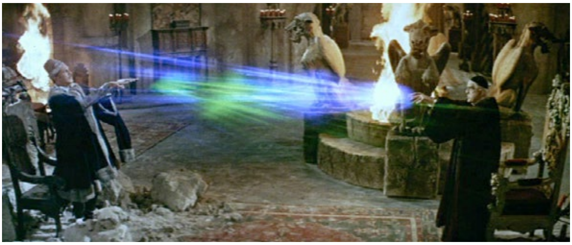
»Once upon a midnight dreary,
while I pondered,
weak and weary, […]«

Während des Vorspanns hören wir Vincent Price als Craven,
wie er Edgar Allan Poes weltberühmtes Gedicht zitiert.

In seinem Schloss vertreibt sich der talentierte Freizeitzauberer Craven (Vincent Price) den langen Abend mit Zaubertricks. Nachdem ihm seine Tochter warme Milch gebracht hat und er sich gerade in das Buch *Curious Rites of Magickal Lore* (Seltsame Riten magischer Bräuche) vertiefen will, wird er von einem Geräusch gestört. Erst klopft es an der Tür, dann an der Fensterscheibe und als Craven das Fenster öffnet, entdeckt er einen Raben – einen sprechenden Raben. Es stellt sich heraus, dass es sich um den verwandelten Zaubererkollegen Dr. Bedlo (Peter Lorre) handelt. Dieser bittet Dr. Craven nun um Hilfe, seine menschliche Form wiederzuerlangen. Nach einige fehlgeschlagenen Versuchen gelingt die Rückverwandlung und vor Craven steht der untersetzte, verlottert aussehende Bedlo und erzählt, dass es Obermagier Scarabus (Boris Karloff) gewesen sei, der ihn zu einem Raben verhext habe. Bedlos Zauberuntensilien lägen noch bei Scarabus und außerdem könne er schwören, dort Leonore, Cravens Ehefrau, gesehen zu haben. Doch Leonore ist doch seit zwei Jahren tot, oder etwa nicht? Die beiden machen sich auf den Weg zum Schloss des sinistren Scarabus, zusammen mit Bedlos Sohn (Jack Nicholson) und Cravens Tochter (Olive Sturgess).

Dr. Bedlo und Dr. Craven – ein höchst ungleiches Gespann.

Und es ist tatsächlich Leonore Craven (Hazel Court), die bei Scarabus wohnt. Sie war damals von ihrem Ehemann Craven dermaßen angeödet, dass sie ihren Tod vortäuschte, um mit Scarabus zusammenleben zu können. Die nachvollziehbar angespannte Stimmung gipfelt in einem Zauberduell zwischen Scarabus und Craven. Obwohl Scarabus Vorsitzender der Bruderschaft der Zauberer ist, muss er feststellen, dass Craven ein überraschend starker Gegner ist.



oben: So sieht Scarabus' spezielle Art von Gastfreundschaft aus.
unten: Das Duell der Zauberer gleicht teils einer Laser-Show.

„By the time we got to The Raven in 1963, I couldn't take them seriously anymore. I had to give it a more of a comedic touch.“ [1], so erklärt Drehbuchautor Matheson den Ausflug in die Welt der Komödien. Und mit welch einem Staraufgebot: Vincent Price, Boris Karloff, Peter Lorre und der junge Jack Nicholson! Aber THE RAVEN wird der prominenten Besetzung leider nicht gerecht und verspielt Sympathiepunkte mit dürftigen Dialogen, ungelenker Inszenierung und zahmen Witzchen. Dass Roger Corman Komödien drehen kann, bewies er schon 1959 mit A BUCKET OF BLOOD und 1960 mit dem in wenigen Tagen für ein Taschengeld gefilmten THE LITTLE SHOP OF HORRORS. Doch THE RAVEN hat weder deren anarchischen Humor, noch ihre erfrischende Absurdität. Was im Jahr zuvor mit der Episode *The Black Cat* in TALES OF TERROR, ebenfalls mit Peter Lorre und Vincent Price, so wunderbar funktioniert hatte, wirkt in THE RAVEN wie eine schaler Aufguss. Auch vom Optischen bleibt er hinter den vorherigen vier Poe-Filmen zurück. Pluspünktchen können Lorres schräge Filmfigur und das finale Zaubererduell sammeln. Die Effekte, zum Teil mit Hilfe gezeichneter Animation visualisiert, versprühen den naiven Charme einer morgendlichen Kindersendung. Da bewirft Craven, während er auf dem Kronleuchter sitzt, Scarabus mit rohen Eiern oder schützt sich erfolgreich mit einem winzigen Schirmchen vor herabstürzenden Deckentrümmern. THE RAVEN erweist sich als Fremdkörper in der Reihe. Grusel oder gar Horror suchen wir hier vergebens und auch wenn zu Beginn aus Poes ikonischem Gedicht *The Raven* zitiert wird, könnte die Stimmung nicht gegensätzlicher sein.

Die Arbeit am Set soll entspannt, ja geradezu vergnüglich gewesen sein. Einzig Boris Karloff zeigte sich genervt von Peter Lorres Textimprovisationen, die ihn immer wieder aus dem Konzept brachten. Karloff war zum Zeitpunkt des Drehs 75 Jahre alt. Die schauspielerische Präsenz hatte er nicht eingebüßt, doch seine eingeschränkte Beweglichkeit ist offensichtlich, zum Beispiel wenn er in seiner ersten Szene wackelig die breite Steintreppe heruntersteigt.

Die Dreharbeiten wurden innerhalb von 16 Tagen beendet, statt der geplanten 19 Tage.

Da die Crew, inklusive Boris Karloff, für diese Zeit gebucht worden war, nutzte Corman zwei der verbliebenen Tage dazu, in den bestehenden Sets weitere Szenen u. a. mit Karloff zu drehen. Aus diesen Sequenzen, zusammen mit später zusätzlich gedrehtem Material, entstand THE TERROR (1963). Ein langatmiger und konfuser Film, dessen außerordentliche Entstehungsgeschichte um ein Vielfaches spannender und unterhaltsamer ist als das fertige Werk. Neben Roger Corman kamen bei den Nachdrehs, die sich mit langen Pausen über neun Monate hinzogen, vier weitere Regisseure zum Einsatz: Francis Ford Coppola, Jack Hill, Monte Hellman und Jack Nicholson. Für Nicholson war THE TERROR sein Regiedebüt, außerdem spielte er neben Karloff die Hauptrolle, aber äußerte sich rückblickend wenig schmeichelhaft über den Film: *„God forbid, I don't want to encourage anyone to see it.“*[2]

Boris Karloff hatte schon Jahrzehnte zuvor in einem Film mitgespielt, der sich auf Poes Gedicht berief und zwar in THE RAVEN aus dem Jahr 1935 (Regie: Lew Landers). Bela Lugosi spielt dort einen Chirurgen, der vom Werk Edgar Allan Poes besessen ist und der einen entflohenen Sträfling (Karloff) dazu nötigt, ihm dabei zu assistieren, Folterfantasien aus Poes Werken Wirklichkeit werden zu lassen. THE RAVEN war der letzte von drei Filmen, die sich auf Poe berufen. Der erste war MURDERS IN THE RUE MORGUE (1932), gefolgt von THE BLACK CAT (1934), beide ebenfalls mit Bela Lugosi in der Hauptrolle. In THE BLACK CAT treten die Horrorgrößen Boris Karloff und Bela Lugosi zum ersten Mal gemeinsam auf. Der Film hat wenig bis nichts mit dem gleichnamigen Text von Poe zu tun, was auch für THE RAVEN gilt. Da letzterer die Person Edgar Allan Poe selber thematisiert und sich bei den Foltermethoden auf dessen Texte beruft – unter anderem kommt ein klingenbewehrtes Pendel zum Einsatz –, macht er es mehr als wett, dass der Inhalt des Gedichts keine wirkliche Relevanz hat. Diese drei von Universal Pictures produzierten Werke sind alle überaus sehenswert, wobei THE BLACK CAT, unter der Regie von Edgar G. Ulmer, mit hervorragend expressionistischer Bildgestaltung und nihilistischem Habitus heraussticht.

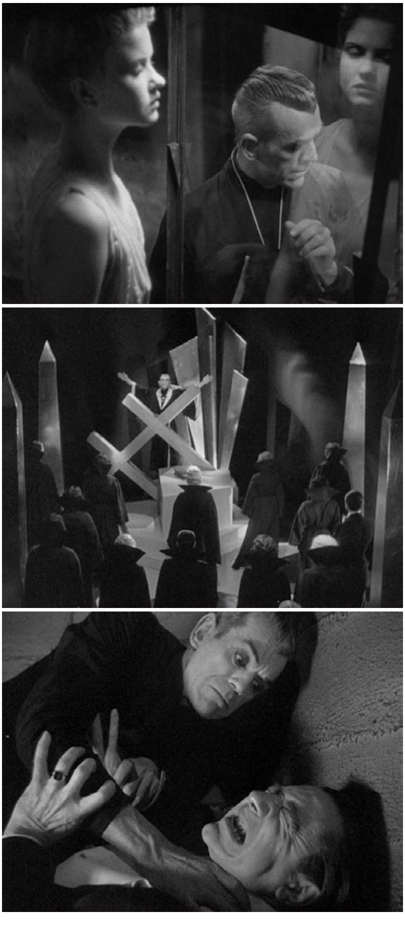
THE RAVEN (1935)
oben: Poe-Fan Dr. Vollin (Bela Lugosi) mit dem titelgebenden Raben
mitte: Edmond Bateman (Boris Karloff) sieht zum ersten Mal sein entstelltes Gesicht
unten: die Gäste machen Bekanntschaft mit beweglichen Wänden, einer Falle, die inspiriert ist von Poes *The Pit and the Pendulum*

The Raven ist nicht nur Poes bekanntestes Gedicht, es ist eines der berühmtesten lyrischen Texte überhaupt. Es war gleich bei seiner Veröffentlichung, Ende Januar 1845 im New Yorker *Evening Mirror*, ein Erfolg und erfuhr noch im selben Jahr die Ehre, parodiert zu werden. Seitdem sind die Texte, Bilder, Filme, Musik und Objekte, die sich auf *The Raven* in irgendeiner Weise beziehen, Legion geworden.

Das Gedicht beschreibt einen Mann, dessen Geliebte, Leonore, verstorben ist. Er versucht Trost in Büchern zu finden und sitzt eines nachts müde geworden am Tisch, als er ein Klopfen hört. Herein flattert ein Rabe, der sich auf der Büste der griechischen Göttin Athene niederlässt. Der Ich-Erzähler tritt in Dialog mit dem sprechenden Vogel, stellt ihm Fragen und erhält darauf die immergleiche Antwort: *„Nevermore“*. Die Stimmung des Gedichts ist übernatürlich, düster und die Verkörperung von Gothic. *„Die Schönheit und der melancholische Klang dieses Gedichtes sind unbeschreiblich; sie dringen in unser tiefstes Herz* [...]. *“* [3] Poe selber erläuterte, der Rabe sei ein *„Sinnbild trauervoller und nie endender Erinnerung.“* [4]

Das Gedicht ist mit seinen 18 Strophen nicht gerade kurz und stellt an Menschen, die nicht englischsprachig aufgewachsen sind, mit seinem altertümlichen Vokabular höhere Ansprüche an das Textverständnis. Oder wer weiß schon, wie sich zum Beispiel *„Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling / By the grave and stern decorum of the countenance it wore“* adäquat übersetzen lässt?

oben: MURDERS IN THE RUE MORGUE (1932). Bela Lugosi als *mad scientist* Dr. Mirakel, der Frauen entführt, ihnen Affenblut injiziert, um sie in ein *missing link* zu verwandeln, das er mit seiner Jahrmarktattraktion kreuzen kann, dem Gorilla Erik. Die Kameraarbeit von Karl Freund verleiht dem kruden Film eine fabelhaft traumartige Atmosphäre.



rechts (drei untere Bilder): THE BLACK CAT (1934) Dr. Vitus Werdegast (Bela Lugosi) versucht nach 15-jähriger Kriegsgefangenschaft seine Familie ausfindig zu machen. Er sucht einen alten Bekannten auf, den Architekten Hjalmar Poelzig (Boris Karloff). Dieser hat sein Anwesen im Stil der Neuen Sachlichkeit auf dem blutgetränkten Boden einer ehemaligen Festung gebaut. Ein zu Unrecht wenig bekannter Film, der den Universal-Klassikern wie DRACULA (1931) und FRANKENSTEIN (1931) in nichts nachsteht.

EDGAR ALLEN POE'S
THE HAUNTED PALACE

USA 1963, **Laufzeit:** 87 min.
Regie: Roger Corman
Drehbuch: Charles Beaumont
Kamera: Floyd Crosby
Musik: Ronald Stein
Darsteller: Vincent Price,
Debra Paget, Lon Chaney jr.

> *»All of you and your children*
> *and your children's children*
> *shall have just cause to regret*
> *the actions of this night. For from this night*
> *onward, you shall bear my curse.«*
>
> Vincent Price als Joseph Curwen

Charles Dexter Ward (Vincent Price) und seine Frau Anne (Debra Paget) erreichen in einer regnerisch-stürmischen Nacht die abgelegene Hafenstadt Arkham. Dort wollen sie ihr geerbtes Anwesen in Augenschein nehmen. Das Paar wird in der *Burning Man Tavern* extrem frostig empfangen. Nachdem man ihnen zögerlich den Weg verrät, werden sie eindringlich gewarnt: *„Mr. Ward, don't go there. It isn't a house, it is a madman's palace, it's all of sin.“* Allein Dr. Marinus Willet, der Arzt der Gemeinde, stellt sich ihnen unterstützend zur Seite. Es zeigt sich, dass Joseph Curwen der Ur-ur-Enkel von Charles Dexter Ward ist, der vor 110 Jahren von einem Lynchmob verbrannt worden ist. Ihm und seiner Partnerin wurden satanische Rituale und das Verschwinden junger Frauen zur Last gelegt. Dr. Willet erklärt dem ungläubig staunenden Ehepaar Ward, dass die Dorfbewohner glauben, Joseph Curwen sei im Besitz des Necronomicons gewesen, einem magischen Buch, mit dessen Hilfe er eine neue Rasse von Übermenschen erschaffen wollte. Dazu hätte er geplant gehabt, die entführten Frauen mit den von ihm heraufbeschworenen mythischen Wesen Cthulhu und Yog-Sothoth zu 'vermählen'.

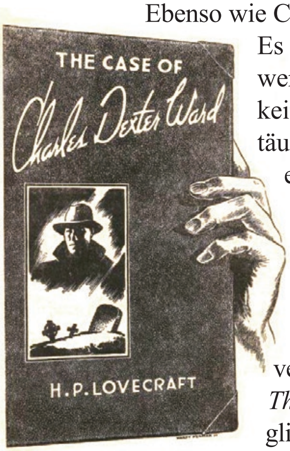
Der Film beginnt mit einer Rückblende und zeigt wie Charles Dexter Wards Vorfahr – der niederträchtige Joseph Curven – von den Dorfbewohnern in Selbstjustiz grausam gerichet wird.

Diese Versuche seien jedoch fehlgeschlagen, sollen aber der Grund dafür sein, das in Folge auch noch viele Jahrzehnte später missgebildete Kinder geboren werden. Bevor Joseph Curwen starb, belegte er alle Beteiligten mit einem Fluch. Die Einwohner Arkhams haben sich von diesen Ereignissen nie erholt und fristen seitdem ein Dasein in ständiger Verunsicherung und Angst.

Im Kellergewölbe finden schwarzmagische Zeremonien statt.

Mit fortschreitendem Aufenthalt in seinem neuen Zuhause verändert sich Charles Dexter Wards Persönlichkeit. In dem geerbten burgähnlichne Anwesen zeigt sich der ursprünglich empathische und emotional ausgeglichene Ehemann seiner Frau gegenüber immer aggressiver und autoritärer. Ein Ölgemälde, welches das Portrait Curwens zeigt, scheint eine unheimliche Macht auf Charles Dexter Ward auszuüben. Er steht bald fast komplett unter dem geistigen Einfluss Curwens. Der von Curwen kontrollierte Ward schart nun weitere Verbündete um sich. Mit Hilfe von ihnen gelingt es, Curwens verstorbene Gefährtin wieder zum Leben zu erwecken. Spätestens als eine Mordserie die Kleinstadt heimsucht, sind die Bewohner überzeugt, Joseph Curwen sei aus dem Reich der Toten zurückgekehrt, um seine Rache zu vollenden.

Die Idee von Geschichte, die sich wiederholt, wird auf die Spitze getrieben, indem die Vorfahren der Dorfbewohner, die Joseph Curwen auf dem Scheiterhaufen verbrannten, als auch deren Nachfahren, von denselben Schauspielern dargestellt werden. Ebenso wie Charles Dexter Ward äußerlich exakt Joseph Curwen gleicht. Es findet kein Fortschritt statt, die Fehler der Vergangenheit werden aufs Neue reproduziert. Die letzte Einstellung lässt keinen Zweifel daran, dass Joseph Curwen doch alle getäuscht und sein Geist den Körper von Charles Dexter Ward endgültig übernommen hat. Der Kreislauf des Bösen bleibt geschlossen, die Welt dreht sich weiter in vorsätzlicher Verzweiflung. Es ist der einzige Teil der Reihe, bei dem die Wurzel des Übels nicht ausgetilgt wird.



Lovecraft schrieb *The Case of Charles Dexter* 1927, veröffentlicht wurde es erst posthum im Jahr 1941 in *Weird Tales*. Die Illustration stammt aus eben jenem Pulp-Magazin.

Obwohl der Film als *Edgar Allan Poe's The Haunted Palace* vermarktet wurde, basiert die Handlung lose auf der Erzählung *The Case of Charles Dexter Ward* von H. P. Lovecraft. Die Eingliederung in die Poe-Reihe geht auf AIPs Intervention zurück, gegen den Widerstand von Roger Corman. Da passt es wie die Faust aufs Auge, dass im Vorspann Poes Vorname Allan fälschlich 'Allen' geschrieben wurde. Aua. *The Haunted Palace* wiederum ist ein Gedicht Poes aus dem Jahr 1839, das er wenige Monate nach der Veröffentlichung auch in den Text von *The*

Fall of the House of Usher integrierte. Was hat das Gedicht mit dem Film zu tun? Nichts. Alibihaft wird vor dem Abspann die letzte Strophe als Schrifttafel eingeblendet.

Es war überhaupt das erste Mal, dass Lovecraft-Motive von einer Kinoproduktion aufgegriffen wurden und THE HAUNTED PALACE zählt unter Fans und Kennerinnen zu den gelungeneren Adaptionen. In der Gegenkultur der 1960er Jahre wurde Lovecraft im Laufe des Jahrzehnts zunehmend populär, Corman war auch hier ein Vorreiter. Der rote Faden der Geschichte um Fluch und Seelenwanderung bzw. Reinkarnation bietet auf jeden Fall genug Anknüpfungspunkte, um die Eingemeindung in die Poe-Reihe zu rechtfertigen.

Das einzige echte Monster der gesamten Poe-Reihe wurde von Lovecraft eingeschmuggelt.

Der Film weicht etwas vom bisher etablierten Schema ab, ist mehr klassischer Leinwandhorror und weniger introvertiertes Kammerspiel oder Abbild eines Gemütszustands. Als einziger Film der Reihe präsentiert er ein übernatürliches, monsterähnliches Wesen – wenn auch nur während vier kurzer Einstellungen, die mehr die Fantasie anregen, als dass sie konkret etwas zeigen. Ebenfalls ist es der einzige Film (THE RAVEN mal außen vor) ohne Traumsequenz. Einige drastische Szenen setzen innerhalb der Poe-Reihe neue Maßstäbe. Dazu zählen mehrere Brandanschläge auf Bewohner, inklusive der Nahaufnahme eines entstellten Gesichts. Die Make-Up-Gestaltung der fehlgebildeten Einwohner ist mitunter ein wenig simpel geraten. In einer der schwächeren Szenen schlurfen nachts fünf der bemitleidenswerten Kreaturen von allen Seiten auf das Ehepaar Curwen zu, machen aber wie ferngesteuert auf dem Absatz kehrt, als die Kirchenglocken anfangen zu läuten. Ansonsten bietet THE HAUNTED PALACE neben den genuin grimmigen Momenten, vor allem atmosphärischen Grusel der alten Schule, dem wir es nicht krumm nehmen, dass anscheinend derselbe Diener (Lon Chaney jr.) seit über einem Jahrhundert im Curwen-Haus seinen Dienst verrichtet. Der Film sieht, gemessen am geringen Budget, wie üblich sehr hochwertig aus. Das Anwesen beherbergt einen Opfer- und Zeremonieplatz, bei dem es Corman gelingt, ähnlich wie in THE PIT AND THE PENDULUM, mit räumlicher Weite und Größe eine morbide Grandezza zu kreieren, die deutlich teureren Produktionen zur Ehre gereicht hätte. Die Ausleuchtung ist noch zurückgenommener als in den vorangegangenen Werken der Reihe. Das lag höchstwahrscheinlich an den neuen Zoomobjektiven, die Kameramann Floyd Crosby hier einsetzte und die mehr Licht benötigten als die zuvor benutzten Objektive. In Kombination mit der stimmigen Studiokünstlichkeit, der versierten Kameraarbeit und den Matte Paintings, wird die Düsternis der Erzählebene perfekt transportiert. Beeindruckend ist die dräuend-treibende Filmmusik. Nach THE PREMATURE BURIAL war hier zum zweiten Mal Ronald Stein für die musikalische Untermalung verantwortlich und lieferte hervorragende Arbeit ab. Außerhalb der Poe-Reihe hatte Ronald Stein zuvor schon für etliche von Cormans Regiearbeiten die Musik komponiert und war überhaupt eng mit AIP verbunden.

Anne Ward wird gespielt von Debra Paget, deren Kinokarriere ihren Höhepunkt 1956 erreichte, als sie im selben Jahr in THE TEN COMMANDMENTS und in LOVE ME TENDER neben Elvis Presley zu sehen war. Allerdings ließ der große Durchbruch auf sich warten und so blieben ihre Darstellungen in der Episode *The Case of M. Valdemar* aus TALES OF TERROR und THE HAUNTED PALACE ihre letzten Leinwandauftritte. Mit gerade mal 30 Jahren verabschiedete sie sich aus dem Kinobusiness.

Debra Paget (hier mit Vincent Price) in ihrer letzten Filmrolle.

Keine großen Weltstars, aber ihre Karrieren sind nicht weniger illuster: Leo Gordon und Elisha Cook jr.

Die Nebenrollen wurden mit etlichen Charakterdarstellern aufgewertet. Da ist zum Beispiel Elisha Cook jr., der in annähernd 60 Jahren in mehr als 100 Spielfilmen auftrat. Fast ausschließlich spielte er Nebenrollen. Kein anderer Schauspieler war so oft in Film noirs zu sehen, nämlich 21 mal. Dort stellte er größtenteils leicht neurotische Außenseiter dar, deren Mortalitätsrate weit über dem Durchschnitt lag. Leo Gordon spielt in THE HAUNTED PALACE Edgar Weeden, der im Finale den Mob zum Schloss führt. Der vielbeschäftigte Schauspieler war ebenfalls ein gefragter Drehbuchautor für Kinofime und TV-Serien. Sein erstes verfilmtes Script kam mit dem Titel THE CRY BABY KILLER (1958) in die Lichtspielhäuser, wo ein junger Jack Nicholson unter der Regie von Roger Corman sein Kinodebüt gab. Seine Autorentätigkeit stand im Kontrast zu seiner vierschrötigen Erscheinung. *„Leo Gordon was the scariest man I have ever met“*, urteilte Regisseur Don Siegel, der 1954 mit ihm TERROR IN CELL BLOCK 11 drehte.

Lon Chaney jr. als treu ergebener Diener. Ursprünglich war Boris Karloff für die Rolle vorgesehen, der allerdings erkrankte.

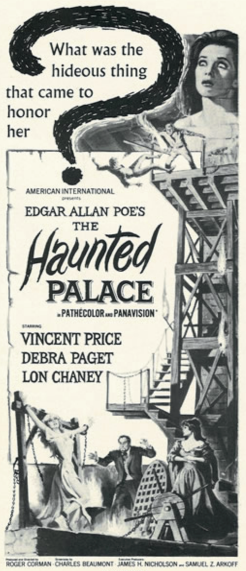
Ein Urgestein klassischer Horrorfilme ist Lon Chaney jr. (* 1906, † 1973), der den Verwalter bzw. Diener Simon Orne spielt. Seine Karriere erstreckte sich von 1932 bis 1969 und er ist der einzige Schaupsieler, der in den 1940er Jahren alle vier ikonischen Monster der Universal Studios verkörperte, nämlich Dracula, Frankensteins Monster, die Mumie und den Wolfsmann. Letztere

Kreatur ist seine Paraderolle, die er erstmals 1941 in THE WOLF MAN spielte. Von da an war der grob wirkende Lon Chaney jr. aus dem Horrorgenre nicht mehr wegzudenken. Sein Geburtsname lautet Creighton Tull Chaney, doch gegen seinen Willen kündigte ihn Universal ab 1935 als Lon Chaney jr. an, um vom großen Namen seines Vaters – bekannt als *The Man of a Thousand Faces* – zu partizipieren, der mit Hauptrollen in den Klassikern THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME (1923) und THE PHANTOM OF THE OPERA (1925) zum Star wurde. Neben Hauptrollen in einer Vielzahl von B- und C-Movies spielte Lon Chaney jr. auch Nebenrollen in Kinoklassikern wie OF MICE AND MEN (1939), HIGH NOON (1952) und THE DEFIANT ONES (*Flucht in Ketten*, 1958). Produzent und Regisseur Stanley Kramer erläuterte, wenn ihm eine Rolle im Drehbuch für die meisten Schauspieler zu schwierig erschien, rief er Chaney jr. an. Als Mensch galt er auf der einen Seite als einfühlsam, er setzte sich zum Beispiel am Set für ältere Kollegen ein und hatte ein Herz für Kinder. Auf der anderen Seite konnte er impulsiv und handgreiflich werden, wozu auch sein in späteren Jahren immer schwerwiegenderes Alkoholproblem beitrug, das ebenfalls seine Arbeit stark beeinträchtigte.

In der Präsenz des Gemäldes wird Warden vom Geist Curwens überwältigt.

Trotz der starken und prominenten Besetzung macht niemand in THE HAUNTED PALACE dem Star, Vincent Price, das Rampenlicht streitig. Besonders beeindruckt seine Darstellung der dualen Persönlichkeit Ward/Curwen, deren Wechsel von gut (Ward) zu böse (Curwen) er geradezu zelebriert. Unterstützt wird dies von subtilen, doch sehr effektiven Beleuchtungseffekten. Die Transformation gehört mit zum Eindrucksvollsten, was Vincent Price in der Poe-Reihe darbietet. Überhaupt ist sein Schauspiel sehr geradeaus, entschlackt, ohne die üblichen Übertreibungen. Das verleiht dem kühl kalklierenden Curwen-Charakter eine Bedrohlichkeit, die ihm eine Sonderstellung im Rahmen der acht Filme sichert. Im Laufe des Films bestimmt Wards/Curwens Jekyll-and-Hyde-Natur den sinistren Grundton, der in einer versuchten Vergewaltigung seiner Ehefrau gipfelt. Das Publikum leidet mit Anne Ward, die an den extremen Stimmungsschwankungen ihres Mannes zu zerbrechen droht. Als sie sich Dr. Willet anvertraut, kann Curwen mit geschickter Manipulationen dessen Zweifel zerstreuen. Der Horror dieses Machtmissbrauchs wiegt deutlich schwerer als die Bedrohung durch irgendwelche grünen Monster.

In Deutschland wurde THE HAUNTED PALACE mit sechs Jahren Verspätung im


What was the hideous thing that came to honor her
AMERICAN INTERNATIONAL presents
EDGAR ALLAN POE'S
THE
Haunted
PALACE
in PATHÉCOLOR and PANAVISION
STARRING
VINCENT PRICE
DEBRA PAGET
LON CHANEY
ROGER CORMAN · CHARLES BEAUMONT · JAMES H. NICHOLSON and SAMUEL Z. ARKOFF

Oktober 1969 unter dem Titel *Die Folterkammer des Hexenjägers* in den Lichtspielhäusern veröffentlicht, obwohl weder Hexen, noch ein Hexenjäger oder eine Folterkammer darin auftauchen. Es war der Versuch vom Ruf des berüchtigten THE WITCHFINDER GENERAL (GB 1968) zu profitieren, der, ebenfalls mit Vincent Price in der Hauptrolle, im April 1969 als *Der Hexenjäger* in die deutschen Kinos gekommen war. THE HAUNTED PALACE wäre ohne den Erfolg von THE WITCHFINDER GENERAL wahrscheinlich gar nicht auf hiesigen Leinwänden zu sehen gewesen. Im Lexikon des Horrorfilms (Hahn/Jansen 1985) heißt es *„Trotz seines völlig danebenzielenden deutschen Titels* […] *ist der Film einer der wenigen B-Pictures, die man sich ansehen kann, ohne Bauchschmerzen zu bekommen.“*

Allein in den USA spielte THE HAUNTED PALACE deutlich über eine Million Dollar ein und erwies sich damit als eine weitere lukrative Veröffentlichung von AIP.

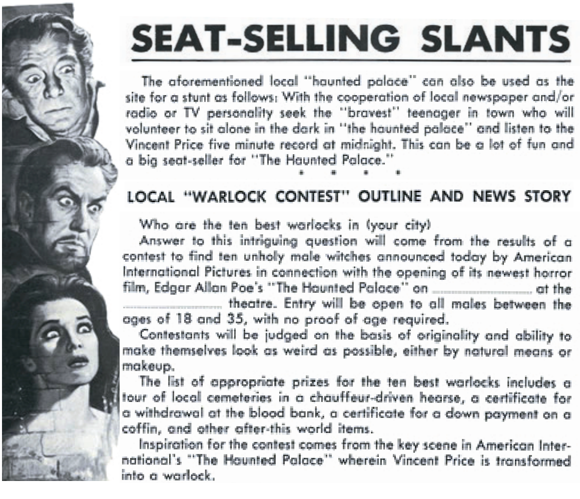
Die Abbildungen **oben** und **unten links** stammen aus den Werberatschlägen zum Film, die den Kinos zur Verfügung gestellt wurden. Die 'Sitzplatzverkaufsstrategien' muten heute kurios an. Nach dem Hauptfilm eines Double-Features im dunklen Kino ein fünfminütiges Gruselhörspiel als Werbung einzuspielen, gesprochen von Vincent Price: schöne Idee.

Aber in Kooperation mit dem lokalen Radiosender den mutigsten Teenager suchen, der um Mitternacht diesem Hörspiel in einem Spukhaus allein im Dunkeln lauscht: *„This can be a lot of fun and seat-seller“* – wer kommt auf so etwas?

Oder der *„WARLOCK CONTEST“* bei dem Leute zwischen 18 und 35 Jahren (*„no proof of age required“*) versuchen sollen *„to make themselves look as weird as possible“*. Die Preise: Eine Kutschrundahrt über die Friedhöfe der Stadt, ein Zertifikat für eine Abhebung bei der Blutbank, eine Bescheinigung für die Anzahlung eines Sarges *und „other after-this items“*.

Leider ließen sich im Internet keine Spuren von Warlock-Wettbewerben finden. Vielleicht gibt es Artikel dazu in US-Provinzzeitungen. Wenn sie denn je stattgefunden haben. Allein die Vorstellung ist klasse. Denn wer könnte schon einer Halloween-Party mit dem Motto *„look as weird as possible“* widerstehen ? Eben.

Im Jahr zuvor gab es einen Casting-Aufruf für die Besetzung der schwarzen Katze der Episode *The Black Cat* in TALES OF TERROR (**Foto unten**). Dies kann eigentlich auch nur ein Publicity-Gag gewesen sein. Die Beispiele zeigen den Umgang AIPs mit Öffentlichkeitsarbeit zwischen kreativ und skurril.



SEAT-SELLING SLANTS

The aforementioned local "haunted palace" can also be used as the site for a stunt as follows: With the cooperation of local newspaper and/or radio or TV personality seek the "bravest" teenager in town who will volunteer to sit alone in the dark in "the haunted palace" and listen to the Vincent Price five minute record at midnight. This can be a lot of fun and a big seat-seller for "The Haunted Palace."

* * * *

LOCAL "WARLOCK CONTEST" OUTLINE AND NEWS STORY

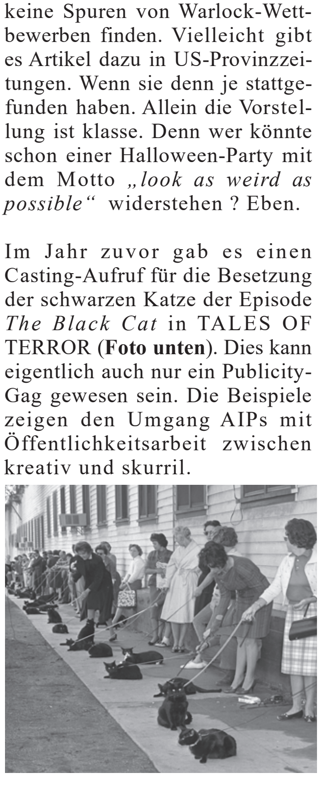
Who are the ten best warlocks in (your city)

Answer to this intriguing question will come from the results of a contest to find ten unholy male witches announced today by American International Pictures in connection with the opening of its newest horror film, Edgar Allan Poe's "The Haunted Palace" on .... at the .... theatre. Entry will be open to all males between the ages of 18 and 35, with no proof of age required.

Contestants will be judged on the basis of originality and ability to make themselves look as weird as possible, either by natural means or makeup.

The list of appropriate prizes for the ten best warlocks includes a tour of local cemeteries in a chauffeur-driven hearse, a certificate for a withdrawal at the blood bank, a certificate for a down payment on a coffin, and other after-this world items.

Inspiration for the contest comes from the key scene in American International's "The Haunted Palace" wherein Vincent Price is transformed into a warlock.



the masque of the red death

GB/USA 1964, **Laufzeit:** 90 min.
Regie: Roger Corman
Drehbuch: C. Beaumont/R.W. Campbell
Kamera: Nicolas Roeg
Musik: David Lee
Darsteller: Vincent Price, Hazel Court, Jane Asher, Patrick Magee

*»Famine, pestilence, war, disease and death.
If a god of love and life ever did exist,
he is long since dead.
Someone, something, rules in his place.«*

Vincent Price als Prinz Prospero

Im mittelalterlichen Italien herrscht Prinz Prospero (Vincent Price) mit unerbittlicher Härte. Obwohl das Volk hungert, treibt er in den umliegenden Dörfern Proviant ein, für eines seiner Gelage. Dabei weckt die gutaussehende Francesca (Jane Asher) Prosperos Begehren. Als kurz darauf eine alte Frau offensichtlich am Roten Tod stirbt, einer tödlichen Seuche, lässt er das komplette Dorf kurzerhand niederbrennen. Allerdings nicht, ohne vorher Francesca zu kidnappen, zusammen mit ihrem Vater Ludovico und dem Verlobten Gino. Zurück auf seiner Burg wird ein pompöses mehrtägiges Fest vorbereitet und Francesca gebadet, gesalbt und in edle Gewänder gekleidet. Darum muss sich Prosperos aktuelle Geliebte Juliana (Hazel Court) kümmern. Als wäre diese Schmach noch nicht genug, soll sie auch gleich ihren Platz im gemeinsamen Schlafgemach räumen.

Mit seinen Männern im Rücken ist es um alle schlecht bestellt, die sich Prinz Prospero entgegenstellen.

Aus Angst vor dem Roten Tod schottet Prospero seine Burg von der Außenwelt ab und initiiert eine dekadente Feier, bei dem er keine Gelegenheit auslässt, einzelne Gäste zu erniedrigen. Und zur allgemeinen Belustigung müssen Francescas Verlobter und Vater an einer Art russisches Roulette mit vergifteten Messerklingen teilnehmen.

Prospero und Juliana sind praktizierende Satanisten. Eine gelungene, düstere und längere Sequenz illustriert Julianas Bemühungen, sich mit Satan zu vermählen. Dies findet in dem hintersten der einfarbig gestalteten Räume statt, der komplett in Schwarz gehalten und mit Ritualgegenständen eingerichtet ist. Mit einem glühenden Eisen brennt sie sich ein auf dem Kopf stehendes Kreuz aufs Dekolleté. Juliana setzt den reich verzierten silbernen Kelch an ihre Lippen, trinkt und beginnt zu halluzinieren. Dieses leitet eine weitere markante Traumsequenz ein. In dieser liegt sie auf einem Schrein und wird von Kult-Priestern unterschiedlicher Kulturen bestürmt, die eine zeremonielle Opferung an ihr vollziehen wollen. Unbeschadet erwacht sie nach der alptraumhaften Vision, geht durch die farbigen Räume zurück in den Saal. Dort stürzt sich scheinbar aus dem Nichts kommend ein Greifvogel – vermeintlich Prosperos Jagdfalke – auf sie. Das Tier richtet Juliana übel zu und sie erliegt ihren Verletzungen. Als Porspero und seine Gäste sie kurz darauf tot auffinden, erklärt er ungerührt: *„I beg you, do not mourn for Juliana. We should celebrate. She has just married a friend of mine. Let the masque begin.“*

Nach THE HAUNTED PALACE erreicht die Darstellung von Gewalt in THE MASQUE OF THE RED DEATH eine neue Stufe.
oben: Juliana wird von einem Greifvogel attackiert.
unten: Hop-Frosch (rechts) entzündet das Gorillakostüm, in dem der Adlige Alfredo steckt.

Für den nun beginnenden Maskenball hat sich der Adlige Alfredo, auf zuraten des kleinwüchsigen Unterhaltungskünstlers Hop-Frosch, als Gorilla verkleidet. Der Auftritt der beiden zieht wie gewünscht die Aufmerksamkeit der Gäste auf sich. Alfredo im Kostüm gebärdet sich bedrohlich, während Hop-Frosch ihn mit einer Peitsche vor sich her treibt, was ihm sichtlich Genugtuung bereitet. Doch damit nicht genug, denn Hop-Frosch hat die ganze Aktion als Rache für die vorangegangene Demütigung seiner Partnerin Esmeralda inszeniert. An einem Strick lässt er den kerzenbestückten Kronleuchter von der Decke herab, bindet den protestierenden Alfredo mit einem Seil daran fest, zieht den Leuchter wieder hinauf, übergießt das Gorillakostüm mit Brandy und setzt es in Brand. Das Gelächter der Gäste ist mittlerweile in stummes Entsetzen umgeschlagen, allein Prospero scheint dies für ein gelungenes Amüsement zu halten. Stattdessen wird er später ungehalten, weil er in der Menge eine in rot gekleidete Person entdeckt. Er hatte seinen Gästen explizit verboten, sich in dieser Farbe zu kleiden. Er folgt dem Rotgewandten und vermutet euphorisch, es könne sich um seinen Gebieter, Satan, handeln. Schockiert identifiziert er den Fremden beim Näherkommen als den Roten Tod. In dem Moment enthüllt die rotgekleidete Gestalt ihr Antlitz. Und Prospero schaut in sein eigenes, von der Seuche entstelltes Gesicht. *„Why should you be afraid to die? Your soul has been dead for a long time.“* wird er gefragt, bevor er leblos zusammenbricht. Nicht Satan, sondern der Tod ist der ultimative Meister.

Wo die Trennlinie zwischen Gut und Böse verläuft, ist von Beginn an klar definiert. Prosperos erster Auftritt macht deutlich, dass Menschen für ihn nur Mittel zum Zweck sind, an deren Wünsche und Bedürfnisse er keinen Gedanken verschwendet. Er steht in der Tradition despotischer Machthaber, die ihren Untertanen das ohnehin nicht einfache Leben noch schwerer machen. Mit der Figur des Prinz Prospero werden, im Rahmen des Horror-Genres der 1960er Jahre, De Sade'sche Abgründe ausgelotet. In Kombination mit der endzeitlichen Seuchenthematik etabliert THE MASQUE OF THE RED DEATH eine starke nihilistische und fatalistische Stimmung. Die Dorfbevölkerung ist gottgläubig und arbeitet hart, der Hofstaat verhält sich oppertunistisch und jeder versucht, möglichst nicht zum Ziel Prosperos grausamer Späße zu werden.

Die aus dem Dorf entführte Francesca repräsentiert Reinheit, Unschuld und Mut. Ihr Vater und Verlobter stehen für Aufrichtigkeit und Kampfgeist. Wie so oft geht die Faszination auch hier vom Bösen aus und die Guten sind weniger spannende Charaktere. Eine Kategorie für sich bilden die beiden Kleinwüchsigen Hop-Frosch und Esmeralda. Hop-Froschs Wut und Rachegelüste sind für die Zuschauer jederzeit nachvollziehbar. Mit der Inbrandsetzung eines Partygastes bei lebendigem Leibe, schießen diese dann allerdings doch ein klein wenig übers normale Maß hinaus. Die drastische Szene markiert einen Wendepunkt des Films, die in der geglückten Flucht des Außenseiterpärchens mündet. Das apokalyptisch wirkende Finale schließt mit einer Zusammenfassung, verkündet vom Roten Tod höchstpersönlich: *„I called many – peasant and prince, the worthy and the dishonoured. Six only are left: a young man and woman, a dwarf and a tiny dancer, this child and an old man still in the village“*. Doch wen hat hier wirklich das gnädigere Schicksal ereilt? Die Überlebenden, die sich in einer entvölkerten Landschaft wiederfinden oder die Dahingerafften, die aller irdischen Sorgen enthoben sind? Der Rote Tod hat das letzte Wort: *„Sic transit gloria mundi“* – so vergeht die Herrlichkeit der Welt. Mit dieser Einsicht überlässt der Rote Tod das Publikum dem Abspann und sich selber.

Alle Szenen mit den kuttentragenden Toden wurden hervorragend eingefangen von Kameramann Nicolas Roeg. **unten:** der stilisierte Abspann

THE MASQUE OF THE RED DEATH enthält deutlich mehr Handlungselemente und Höhepunkte als die vorherigen Filme der Poe-Reihe. Er hat außerdem die ausladendsten Sets, die größte

Anzahl an Schauspielerinnen und Schauspielern und er geht in seiner Darstellung von Gewalt am Weitesten. Also von allem gibt's noch mal ein Schüppchen drauf. Seine Stimmung ist eine ganz andere als der Rest der Reihe, er ist lauter, bunter und der Hauptcharakter ist kein grüblerischer Zweifler, sondern ein dominanter Alpha-Mann. Ebenso ungewohnt wirkt der Schlenker ins Abenteuer-Genre mit Elementen wie der Entführung der Dorfschönheit, Schwertkämpfen und der Flucht aus dem Burgverlies.

Zum ersten, gelben Zimmer (**oben**), bekommt Francesca von Prinz Prospero erklärt:„*My father imprisoned a friend of his in this room for three years. When he was released, he could never again bear to look at the sun.*“

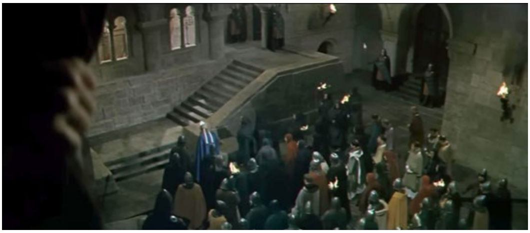
„*Undoubtedly the finest of the AIP Poe series, The Masque of the Red Death deserves to be called a classic of the gothic horror genre. Well-scripted* […]*, imaginatively directed and photographed in a mind-boggling style, the movie generates an eerie atmosphere from beginning to end.*“[1] In diese Lobpreisung stimmt der Großteil der Horror-Fans ein, darunter auch Experten wie Martin Scorsese.

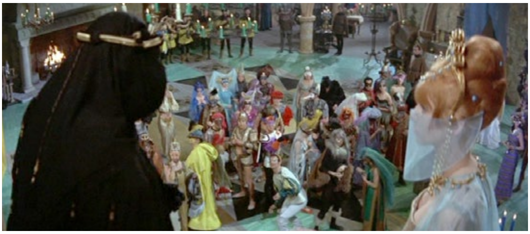
Hazel Court, als Prosperos Lebensgefährtin Juliana, hat nach THE PREMATURE BURIAL und THE RAVEN hier ihren dritten Auftritt in der Poe-Reihe. Es ist ihre eindringlichste Darstellung und die Rolle der Juliana gibt ihr Gelegenheit eine ganze Bandbreite an Emotionen zu zeigen. In ihrer Hingabe zum Satanismus und in dem Kampf um ihren Status im Schloss entsteht eine eigenständige Figur, die mehr ist als Prosperos Stichwortgeberin.

Ebenso Francesca, gespielt von Jane Asher, ist nicht nur Opfer und hält Juliana entgegen: „*I will do what I must to save my men. But if they die, I will die — and so will Prince Prospero.*“ Sie weiß, dass ihre Möglichkeiten beschränkt sind, aber ihr moralischer Kompass lässt ihr keine Wahl als aufzubegehren. Jane Asher war beim Dreh gerade einmal 17 Jahre alt. Als sie fragte, ob sie ihren aktuellen festen Freund mit zum Set bringen könne, willigte Roger Corman sein. Er ließ den jungen Mann neben seinem Regiestuhl Platz nehmen und erklärte ihm Details zum Dreh. Anschließend gingen sie zu dritt Essen. Die Verabschiedung nach dem erbaulichen Treffen erinnerte Corman folgendermaßen: „*And at the end of the lunch, I said, ‘Jane tells me you're going to London. What are you going to be doing in London?' He said, ‘Well, I'm with a singing group from Liverpool, and we're going to be making our debut tomorrow night in London.'*“ [2] Bei dem Corman unbekannten jungen Mann handelte es sich um Paul McCartney, den Jane Asher beinahe geheiratet hätte.

Zum ersten Mal filmte Corman in den Elstree-Studios in England mit einem britischen Team und einer für seine Verhältnisse sehr üppigen Drehzeit von 25 Tagen. Doch ohne sein eingespieltes Stamm-Team und mit für Cormans Geschmack zu vielen Unterbrechungen für Tee- und Essenspausen, kamen sie nur langsam voran. Das gleiche Pensum hätte er in den USA in Dreiviertel der Zeit absolviert, mutmaßte er.

Beim Dreh konnten sie auf die umfangreichen und preisgekrönten Sets von BECKET mit Richard Burton zurückgreifen, der in den Monaten zuvor abgeschlossen worden war. Allerdings drehten sie nicht in denselben Sets, sondern benutzten sie als Grundmaterial, um daraus neue Kulissen zu bauen. Daniel Haller, zuständig für das Set-Design, war der einzige langjährige Mitarbeiter Cormans, der an dieser Produktion beteiligt war. Die Kamera führte Nicolas Roeg – WALKABOUT (AUS 1971), DON'T LOOK NOW (*Wenn die Gondeln Trauer tragen*, GB/I 1973) – der hier zum ersten Mal die Gelegenheit bekam, bei einem Spielfilm die alleinige Verantwortung für die Kinematographie zu übernehmen. THE MASQUE OF THE RED DEATH enthält in der Tat grandios fotografierte Szenen, die in perfekter Weise kunstvolle Stilisierung und Schwarze Romantik kombinieren, die die Poe-Reihe auszeichnet. Dazu zählen alle Szenen mit den Kapuzengestalten im weißen, gelben, orangen, roten, blauen, violetten und schwarzen Gewand, welche die verschiedenen Tode darstellen. Das Bild, wie sie gravitätisch durch die düstere Landschaft schreiten, erinnert stark an Ingmar Bergmans DET SJUNDE INSEGLET / Das siebente Siegel (SWE 1957), was auch Corman bewusst war und weshalb er THE MASQUE OF THE RED DEATH für eine spätere Veröffentlichung einplante, um die Anleihen mit einem größeren zeitlichen Abstand nicht zu offensichtlich erscheinen zu lassen.





oben: BECKET (GB 1964), Historiendrama mit Richard Burton
unten: Für MASQUE OF THE RED DEATH nutzte Corman Sets von BECKET. Die beiden Standbilder zeigen die unterschiedlichen Farbpaletten in der Bildgestaltung. BECKET präsentiert sich überwiegend in Erdtönen mit zwar auch kräftigen, aber gedeckten Farben. MASQUE dagegen treibt es bunt.

Ebenso visuell grandios ist die Sequenz, in der Prospero seine zur Deprivation des Sehsinns geschaffenen Räume erläutert. Dies sind Zimmer, in denen nur eine Farbe vorherrscht und die den Zweck haben, ihr Opfer in den Wahnsinn zu treiben. Übrigens kommen die Kapuzengestalten im Originaltext nicht vor. In der Filmversion stehen sie zusammen mit den unifarbenen Räumen und den bunten Kostümen beim Ball für das Farbenthema, das den visuellen Charakter von THE MASQUE OF THE RED DEATH prägt. Der vom expressionistischen Stummfilm inspirierte Abspann ist ein weiteres optisches Kleinod. Eine Hand, die Tarotkarten legt, unterstreicht noch einmal die fatalistische Weltsicht der Geschichte und bildet den perfekten Ausklang.

Leider kann die hohe Qualität der Kinematographie nicht durchgehend gehalten werden. So ist der Burgsaal, der ja eigentlich nur von Kerzen illuminiert sein soll, scheinwerferhell und flach ausgeleuchtet, was die Wände, den Boden sowie das Interieur zuweilen billig wirken lässt. Ebenso fehlt einigen der Kostüme die Textur und der Schnitt, die hochwertiger Kleidung eigen ist. Das golden-beige Gewand, das

Prospero zu Beginn der Inspektion des Dorfes trägt und auch sein unförmiges Scheichkostüm im Finale sind keine adäquate Werbung fürs Schneiderhandwerk, eher schon eine für den Fundus eines Schülertheaters.

Es irritiert, dass in der Schlussszene Gäste mit roten Kleidungsstücken zu sehen sind, denn Prospero hatte seinen Gästen explizi verboten, etwas in der Farbe Rot am Leib zu tragen. Die Szene ist eine Vorbereitung aufs Finale und Voraussetzung für den Überraschungsmoment, wenn das Gewand des Roten Todes in der Menge aufblitzt. Wahrscheinlich war Corman mittlerweile zu sehr unter Zeitdruck geraten, um diesem Detail Rechnung zu tragen. Überhaupt hätte die Ballszene noch ausgefeilter inszeniert werden sollen, doch Sparfuchs Corman verkürzte den Dreh, weil er nicht bereit war, Feiertagszuschläge zu zahlen. Eine Entscheidung, die er später bereute.

So bleibt ein leicht zwiespältiger Eindruck zurück. THE MASQUE OF THE RED DEATH kann seinen hohen Ansprüchen nicht gänzlich gerecht werden und wirkt auf der Handlungs- und Bildebene etwas vollgestellt. Ein bisschen weniger von allem, inklusive Licht und bunten Farben bei den Szenen im Schloss, hätten dem Werk eine größere Ruhe und Würde verliehen. Die wechselhafte Entstehungsgeschichte des Drehbuchs wird sich ebenfalls niedergeschlagen haben. Schon nach HOUSE OF USHER schrieb Charles Beaumont eine erste Fassung, die Corman nicht gefiel. Über mehrere Jahre und weitere Fassungen von Robert Towne und Barboura Morris, war es doch wieder Charles Beaumont, der die vorletzte Version des Drehbuchs ablieferte. R. W. Campbell integrierte dann noch den Handlungsstrang aus Poes Kurzgeschichte *Hop-Frog* in das endgültige Script.

Auch wenn aus THE MASQUE OF THE RED DEATH nicht ganz das Opus magnum geworden ist, das Corman vorschwebte, sticht der Film in seiner Gesamtheit immer noch aus dem Gros der Horrorproduktionen seiner Zeit positiv heraus und hat sich als die defintive Verfilmung des Stoffes etabliert.

Die gezeigte Gewalt, einen für die Poe-Reihe ungewohnt hohen Anteil an erotisch angehauchten Szenen und der blasphemische Grundton, riefen die Zensur auf den Plan. In den USA war es die katholische Organisation *Legion of Decency* und in Großbritannien *The British Board of Film Censors*, die Schnitte forderten – und bekamen. Für die US-Kinos wurden circa eineinhalb Minuten gekürzt, für die britischen Lichtspielhäuser etwas weniger. In einer Zusammenarbeit von *Martin Scorsese's Film Foundation* und der *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* wurde die ungeschnittene Orginalfassung von THE MASQUE OF THE RED DEATH rekonstruiert. 2020 erschien diese Version auf Blu-ray. Die längste neue Sequenz ist eine knapp einminütige Unterhaltung zwischen Hop-Frosch und Esmeralda, die eine sexuelle Beziehung der beiden offenbart. Ebenfalls hinzugekommen ist ein 30 Sekunden langes Gespräch zwischen Prospero und Francesca, in dem sie ihm ein nächtliches Erlebnis schildert: *„A room, a black room with candles burning. It was full of death and destruction and evil.“* Und Prospero entgegnet: *„Often the appearance of evil is simply a lack of understanding.“* Weitere sieben rekonstruierte Sequenzen sind kurz, von wenigen Frames bis zu zwei Sekunden Länge. Darunter eine mehr zu erahnende Nacktszene von Jane Asher (Francesca) und der wiederhergestellte Satz, gesprochen vom Roten Tod: *„Each man creates his own god for himself. His own heaven, his own hell.“* Hier stieß die Idee bei den Zensoren auf Unmut, dass es der Mensch sein könnte, der Gott bzw. die Götter kreiert und nicht umgekehrt, weshalb der Satz in der US-Fassung bisher gekürzt gewesen ist auf: *„Each man creates his own heaven, his own hell.“* Wie so oft waren es schlussendlich nicht die Gewaltszenen, die gekürzt wurden, sondern die gotteslästernden und sexuell konotierten.

Edgar Allan Poe veröffentlichte die Kurzgeschichte *The Masque of the Red Death* im Jahr 1842, anfangs noch unter dem Titel *The Mask of the Red Death: A Fantasy*. Prospero ist dort kein Satanist, er herrscht streng aber weise und zeichnet sich durch einen exzentrischen, doch erlesenen Geschmack aus. Im Gegensatz zum Film findet der Maskenball in den sieben einfarbig gestalteten Festräumen statt. Eine Idee, als hätte sie Poe mit dem Hintergedanken für eine Verfilmung erdacht. Im Text werden die Räume übrigens nicht zur Folter instrumentalisiert. Der Auftritt des Roten Todes lässt an die Pest denken. Wahrscheinlich ist das geschilderte Krankheitsbild auch von der Tuberkulose geprägt, mit der Poe persönliche Erfahrungen gemacht hatte. Im Alter von knapp drei Jahren verlor er seine Mutter an die Krankheit. Bis 1900 starben geschätzt knapp 15 % der Bevölkerung in den USA und Europa an Tuberkulose. Bei der offenen Form husten die Patienten zerstörtes Lungengewebe aus. Wenn sich nach einem Hustenanfall das Blut übers über das Gesicht eines Erkrankten verteilt, gibt dies ein schockierendes Bild ab. Im Text beschreibt Poe die Symptome des Red Death folgendermaßen: *„There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with* [...] *scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim* [...].“ In neuerer Zeit zeigt das Ebolafieber, dessen schwerste Epidemie zwischen 2014 und 2016 stattfand, einen sehr ähnlichen Verlauf, mit Kraftlosigkeit, Schwindel, Schmerzen und Blutungen unter anderem der Augenschleimhäute sowie der Haut.

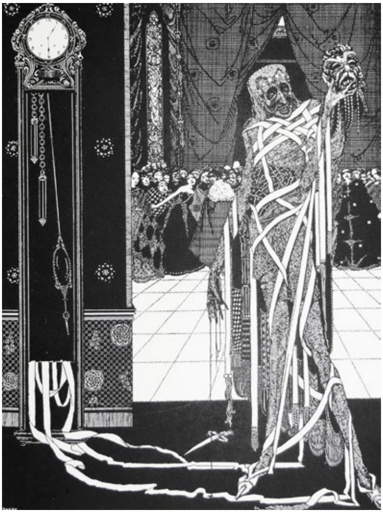


Illustration von Harry Clarke zu THE MASQUE OF THE RED DEATH, erschienen in *Tales of Mystery and Imagination*, einem Sammelband mit Geschichten von Edgar Allan Poe in der Edition von 1919.

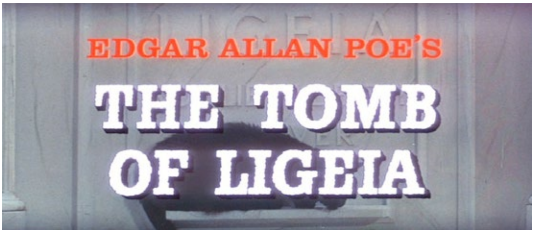
Die Symptome des Roten Todes, die diese Frau zeigt, lässt Prospero die Flucht ergreifen. Die Szene, recht früh in Cormans Film, ist die Inititialzündung für alle weiteren Ereignisse in THE MASQUE OF THE RED DEATH.

Während der COVID-19-Pandemie ab 2020 und den daraus resultierenden Ausgangssperren stiegen bei den Streaming-Diensten die Abrufzahlen von Cormans THE MASQUE OF THE RED DEATH. Neben Filmen wie OUTBREAK (USA 2015) von Wolfgang Petersen und CONTAGION (USA 2011) von Steven Soderbergh sahen die zuhause sitzenden Menschen wohl auch in der Geschichte um Prospero und seiner Gefolgschaft, die isoliert im Schloss versuchen der Seuche zu entkommen, einen passenden Kommentar zur damaligen Situation. Ein Zeitvertreib mit makaberer Note, geeignet für die robusteren Gemüter.

3x die Personifizierung des Todes.
oben: PEST IN FLORENZ (D 1919)
mitte: MASQUE OF THE RED DEATH (USA 1989), Regie Larry Brand, produziert von Roger Corman
unten: gleiches Jahr, gleicher Titel, aber ein anderer Film, diesmal unter der Regie von Alan Birkinshaw.

Die erste Filmadaption, basierend auf Poes Text, entstand mit PEST IN FLORENZ im Jahr 1919 in Deutschland nach einem Drehbuch von Fritz Lang. Er verlegte die Handlung nach Italien und verknüpfte sie mit einem moralischen Thema, bei dem eine verführerische Kurtisane zum Auslöser des Niedergangs des sittenstrengen Florenz wird. Nachdem die religiöse Führung aufgibt und die Stadt verlässt, ergeht sich die Bevölkerung in Ausschweifungen. Dieser Abfall vom Glauben scheint den schwarze Tod auf den Plan zu rufen, verkörpert von einer Frau, die wie ein lebender Leichnam daherkommt. Auch hier können die verbarrikardierten Eingänge das Schicksal nicht aufhalten und die Teilnehmenden des Maskenballs erliegen der Seuche. Der Film besticht vor allem durch seine aufwendigen Bauten und die kunstvolle Kameraarbeit von Willy Hameister.

1989 produzierte Roger Corman ein Remake seines eigenen Films unter dem Titel MASQUE OF THE RED DEATH – das 'THE' war irgendwie abhanden gekommen. Regie führte Larry Brand (* 1949, † 2019), der ebenfalls für das Drehbuch verantwortlich ist. Das Remake reiht sich leider nahtlos in die wenig beeindruckende Karriere von Larry Brand als Regisseur und Autor ein und kann dem Original nicht das Wasser reichen. Holprig in Szene gesetzt, zu dialoglastig und nicht einmal Horrorfans kommen auf ihre Kosten. Berechtigter Weise ging diese Direct-to-Video-Produktion sang- und klanglos unter. Abgesehen von ein paar schnellen Dollars bleibt es rätselhaft, was Corman dazu veranlasste, seinen Klassiker in dieser Weise neu aufzulegen. Das Remake ist nicht zu verwechseln mit einem weiteren US-Film, der im gleichen Jahr ebenfalls unter MASQUE OF THE RED DEATH erschien. Dieser Slasher wählt einen anderen Ansatz und lässt Poes Geschichte in der Jetztzeit auf einem Schloss in Bayern stattfinden. Der Film hat kaum etwas mit Poe zu tun, ist aber wunderbar absurder Trash. Regie führte der Brite Alan Birkinshaw, der mit THE HOUSE OF USHER noch eine Poe-Adaption inszenierte, die ebenfalls 1989 erschien.



GB 1964, **Laufzeit:** 82 min.
Regie: Roger Corman
Drehbuch: Robert Towne
Kamera: Arthur Grant
Musik: Kenneth V. Jones
Darsteller: Vincent Price, Elizabeth Shepherd, Christopher Gough

»The Boundaries which divide life from death
are at best shadowy and vague.
Who shall say where the one ends
and where the other begins?«

Dieser Text wird am Schluss eingeblendet. Er passt zum Film, auch wenn das Zitat tatsächlich aus Poes *The Premature Burial* stammt.

Lord Verden Fell (Vincent Price) und seine Frau Ligeia sind Nonkonformisten, glauben nicht an den Gott der Heiligen Schrift und bleiben in der konservativen englischen Landgemeinde für sich. Ligeia stirbt in jungen Jahren und der Pfarrer spricht sich dafür aus, sie nicht in christlicher Erde zu begraben, worüber sich Verden hinwegsetzt. In der ersten Szene des Films sehen wir, wie Ligeias Leichnam zur Ruhestätte getragen wird, als eine schwarze Katze auf den Sarg springt und die Tote die Augen öffnet. Der Witwer erklärt dies mit „Nervenzuckungen“. Verden ist mit dem Tod von Ligeia, seiner großen Liebe, jegliche Freude am Leben abhanden gekommen. Er lebt zurückgezogen in den dunklen Räumlichkeiten einer Abtei, wo er sich mit archäologischen Artefakten umgibt. Sein Wohnraum ist eine Mischung aus Sakralgewölbe und Museum. Passend dazu stehen auf dem weitläufigen Grundstück die imposanten Ruinen einer ehemaligen Klosteranlage.

Die tote Ligeia erscheint für einen Moment sehr lebendig.

Nach dem Zwischenfall mit der Katze reißen die mysteriösen Ereignisse nicht ab. Später ist auf dem Grabstein das eingemeißelte Todesdatum verschwunden. Selbst eine neue Liebe findet Verden buchstäblich auf dem Grab. Als nämlich Lady Rowena (Elizabeth Shepherd) während einer Fuchsjagd vom Weg abkommt und am Friedhof vorbeireitet, scheut ihr Pferd vor Ligeias Grab, sie stürzt und verstaucht sich den

Knöchel. Verden hatte den Unfall beobachtet und trägt Lady Rowena zu sich nach Hause, wo er ihr Fußgelenk bandagiert. Rowena, von Verden fasziniert, sucht ihn anschließend unter einem Vorwand ein weiteres Mal auf, wo sie allerdings von ihm attackiert wird, da er sie während einer wahnhaften Episode für Ligeia hält. Im Anschluss daran kommen die beiden sich näher und verlieben sich. Rowena verlässt ihren Verlobten Christopher und heiratet Verden. Glücklich zurück aus den Flitterwochen, planen sie noch für eine kurze Zeit in der Abtei zu wohnen, bis Verden seinen Grundbesitz verkauft hat, damit sie woanders ein neues Leben beginnen können. Doch in der gewohnten Umgebung fällt Verden in alte Rollenmuster zurück. Er wirkt abwesend und scheint auch wieder seine exzentrische Sonnenbrille tragen zu müssen, auf die er zwischenzeitlich verzichten konnte. Verden hat sich nie wirklich von Ligeia lösen können, weder zu ihren Lebzeiten, noch nach ihrem Tod. Wie eine schwarze Wolke schwebt sie über seiner Existenz, denn ihre Anwesenheit in der Abtei ist für ihn immer noch real. Ligeia, die zu Lebzeiten ägyptischen Mystizismus praktizierte, übt aus dem Totenreich heraus Einfluss auf Verden aus. Ebenso eine schwarze Katze und Rowena werden von Ligeias Präsenz beeinflusst. Erst als Christopher, Rowenas Ex-Verlobter, den Butler zum Reden bringt, kommt das ganze komplette Ausmaß des unseligen Treibens in der Abtei ans Licht, das selbst Nekrophilie einschließt.

oben: Verden und Rowena bei ihrem ersten Aufeinandertreffen. Und ihr zurecht skeptisch guckender Verlobter.
unten: Kenrick (Oliver Johnston), der Butler, bringt Verbandszeug, damit Verden sich um Rowenas Knöchel kümmern kann.

Der letzte Teil ist ein würdiger Abschied von der Serie. Roger Corman sah die Poe-Reihe am Ende ihrer Möglichkeiten angekommen und beschritt mit THE TOMB OF LIGEIA neue Wege, indem er das Studio verließ und erstmals ausgiebigere Außenaufnahmen mit Tageslicht in Szene setzte. So unterscheidet sich der Film deutlich von seinen Vorgängern. Allein schon die Szene relativ zu Beginn, in der wir die Jagdgesellschaft im vollen Galopp über das Feld preschen sehen, steht mit ihrer kinetischen Energie im krassen Kontrast zu den vorangegangenen Kammerspielen. Trotzdem ist THE TOMB OF LIGEIA kein Film der Äußerlichkeiten. Mit seiner assoziativen Struktur gleicht er mehr einem Gedicht als einem Prosatext und fügt sich damit dann doch wieder passgenau in die Konstruktion der Poe-Reihe ein. Der lyrische Grundton legt eine intuitive Herangehensweise an den Film nahe, denn ob in einer bestimmten Szene gerade Lady Rowena Herr ihres eigenen Ichs ist oder sie vermeintlich von der toten Ligeia beeinflusst wird, spielt in dem Verwirrspiel eine untergeordnete Rolle.

Die britische *Times* vergleicht in einer zeitgenössischen Kritik[1] THE TOMB OF LIGEIA gar mit einem Klassiker des surrealistischen Kinos, nämlich mit Jean Cocteaus ORPHÉE (F 1950). Könnte das etwas übertrieben sein? Vermutlich.

Die ausgezeichnete Kameraarbeit mit ihrer stimmungsvollen Fotografie unterstützt die Erzählung in kongenialer Weise. Bei Innenaufnahmen leuchten satte Farben aus dem Halbdunkel hervor und die Außenaufnahmen schimmern in nobler Blässe, dominiert von feinen Grau-, Braun-, Grüntönen, aus denen das Rot der Jagdkleidung besonders hervorsticht. Und obwohl einige der visuellen Standards bei diesem letzten Teil der Poe-Reihe nicht eingesetzt werden – im Vorspann fehlen die psychedelischen Elemente und bei der Traumsequenz werden keine Farbfilter verwendet – ist die ganze Anmutung des Films eine der Innerlichkeit. Das repräsentiert auch eine Einstellung, wo nur Lady Rowenas Silhouette vor einem hohen Fenster aus buntem Glas zu sehen ist und es so wirkt, als strahle das Licht, direkt aus ihrer Seele in Verdens düstere Welt hinein.

Auch ohne Farbfilter und Verzerrungen erreicht die Traumsequenz eine surrealistische Qualität. Als Effekt werden nur Unschärfen eingesetzt, die mit Hilfe von Schmierfett am äußeren Rande der Kameralinse erzeugt wurden.

Neben den übernatürlichen Phänomenen weist die intensive Hypnosesitzung in Richtung psychologischer Abgründe und Verdrängungsmechanismen im Sinne von Freud. Verden selbst hypnotisiert Lady Rowena und leitet dies ein mit: *„At any rate, hypnotism's effect on memory interests me more than its curative powers. Through it, one is able to call to mind things long forgotten... or to forget things... best not called to mind.“* Lady Rowena wird in die Zeit vor dem Tod ihrer Mutter zurückversetzt, die sie im Alter von drei Jahren verlor. Die Abendgesellschaft nimmt fasziniert Teil an der Verwandlung in ihr kindliches Ich, als plötzlich Ligeias tiefe Stimme aus ihr spricht und Verden das Experiment hektisch abbricht.

Zuvor hatte Verden gegenüber Christopher geäußert: *„Have you ever tried to recall to memory something forgotten, been upon the verge of rememberance and yet, in the end, been unable to remember? No, if I fear, it's for my mind that I fear. What, after all, is madness, but belief in... in what does not exist?“* Mit den Fragen, ob wir unseren Sinnen trauen können, bzw. ob überhaupt so etwas existiert wie eine objektive Realität, verweist Verden auf die Furcht vor dem Kollaps der Psyche und bewegt sich damit auf dem Urgrund Poe'schen Horrors. Das Böse ist im Inneren der Köpfe der Menschen beheimatet und benötigt keine haarigen Monster mit Fangzähnen.

Dies ist nur ein kleiner Ausschnitt des furiosen Finales. Neben dem Feuer, das hier deutlich ausufernder dargestellt wird als in den anderen Poe-Filmen, kommen noch die Identitätswechsel von Rowena, Ligeia und – ja – Katze hinzu. Mittendrin Verden, der ebenfalls, weil teils unter Ligeias Einfluss, nicht Herr seiner Sinne ist.

Die Idee, eine Ruine als Handlungsort zu wählen, geht auf Vincent Price zurück. Die ehemalige Klosteranlage in Norfork, England, strahlt auch in zerfallenem Zustand mit ihren großen Bögen und symetrischen Formen eine asketische Würde aus. In THE TOMB OF LIGEIA verschwimmen die Grenzen zwischen Leben und Tod sowie Wirklichkeit und Illusion noch mehr als in den vorangegangen Filmen. Unausweichlich schlittert der Protagonist seinem Verderben entgegen und wieder endet alles in Flammen, diesmal noch wahnsinniger und infernalischer als zuvor. Leider kann die Filmmusik von Kenneth V. Jones hier keine Akzente setzen und er lässt sie uninspiriert durch das Schlusskapitel preschen.

Lady Rowena ist vielleicht die interessanteste Frauenrolle der gesamten Reihe. Ihren ersten Auftritt hat sie bei einer Fuchsjagd an der sie teilnimmt. Dort wird sie uns als selbstbewusste und willensstarke Frau vorgestellt, die sich anscheinend mühelos in der Männergesellschaft behaupten kann. „*Wilful little bitch, ain't she? Hell to be married to, I should think. Her mother certainly was.*“ ist der Kommentar ihres Vaters, in dem durchaus Bewunderung mitschwingt. Zwar gab es schon zuvor spannende weibliche Charaktere, wie die Gothic Femmes fatales Elizabeth (Barbara Steele) in THE PIT AND THE PENDULUM oder Emily (Hazel Court) in THE PREMATURE BURIAL, die beide keine Skrupel kennen, wenn es darum geht, ihre Ehemänner aus dem Weg zu räumen. Lady Rowena hingegen ist moralisch integer. Sie weiß, wie sie leben möchte und ist gewillt, diese Vorstellung gegen die Widerstände ihres Vaters, ihres Verlobten oder der gesellschaftlichen

Konventionen durchzusetzen. Ihre direkte und lebensbejahende Art steht im Kontrast zu Verdens Zurückgezogenheit. Sie ist ein dreidimensionaler Charakter mit eigener Persönlichkeit, hervorragend gespielt von Elizabeth Shepherd, von deren Ausstrahlung der Film enorm profitiert. Ihre Karriere begann 1959 im TV und es folgten Engagements für Theater und insgesamt etwa 15 Spielfilme. THE TOMB OF LIGEIA erwies sich als ihre erinnerungswürdigste Rolle. Sie war aber auch die erste Wahl um Emma Peel in der britischen Fernsehserie THE AVENGERS zu spielen, allerdings ersetzte man sie, nachdem Folge 1 der vierten Staffe (1965) und ein Teil von Folge 2 abgedreht waren, durch Diane Rigg. Das mit Elizabeth Shepherd gedrehte Material wurde verworfen und leider wohl auch vernichtet. Im Bereich Horror spielte sie eine Journalistin in DAMIEN – OMEN II (1978) und veröffentlichte 2019, im Alter von 83 Jahren, ein von der Kritik positiv besprochenes Hörbuch mit Geschichten von Edgar Allan Poe, darunter auch *Ligeia*.

The Lady ROWENA & The Lady LIGEIA
were played by
ELIZABETH SHEPHERD

A good cast ist worth repeating: am Ende des Films wird die Besetzung noch einmal gewürdigt.

Drehbuchautor Robert Towne (* 1936, † 2024) sagte 1981 über THE TOMB OF LIGEIA: *„I worked harder on* [that] *screenplay* [...] *than on anything I think I have ever done.“*[2] Er lernte Roger Corman in der Schauspielschule kennen, wo sie zusammen mit Jack Nicholson den gleichen Kurs besuchten. Sein erstes Drehbuch schrieb er für THE LAST WOMAN ON EARTH (1960), dort übernahm er auch gleich eine Hauptrolle und ebenso spielte er im Folgejahr eine Rolle in CREATURE FROM THE HAUNTED SEA, beidesmal unter der Regie von Roger Corman. Robert Towne unterstützte Corman als Regie-Assistent in THE YOUNG RACERS (1963).

Ab 1967 trat er als Script Doctor in Erscheinung mit der Überarbeitung des Drehbuchs für BONNIE AND CLYDE und 1972 mit zusätzlichem Dialog für THE GODFATHER. Spätestens von da an genoss Towne in Hollywood einen ausgezeichneten Ruf als Autor. Er arbeitete unter anderem mit Warren Beatty, Francis Ford Coppola und Tom Cruise zusammen. Für das Drehbuch von Roman Polanskis CHINATOWN aus dem Jahr 1974 wurde ihm ein Oscar verliehen. Mit Tom Cruise verband ihn eine Freundschaft und Towne zeichnete verantwortlich für die Drehbücher von DAYS OF THUNDER (1990), THE FIRM (1993), MISSION: IMPOSSIBLE (1996, als Co-Autor) und MISSION: IMPOSSIBLE 2 (2000).

Towne sprach sich gegen Vincent Price aus, aber AIP, die zusammen mit Anglo-Amalgamated THE TOMB

Robert Towne (rechts im Bild) als Agent XK150 in THE CREATURE FROM THE HAUNTED SEA (1961). Zusammen mit A BUCKET OF BLOOD (1959) und THE LITTLE SHOP OF HORRORS (1960) gehört das Werk zu Cormans inoffizieller Horrorkomödien-Trilogie nach Drehbüchern von Charles B. Griffith. Der Film ist um Townes Charakter herum konzipiert, dessen Stimme auch als Erzähler durch die Geschichte führt. Allerdings blieb die Schauspielerei in Townes Karriere eine Randerscheinung.

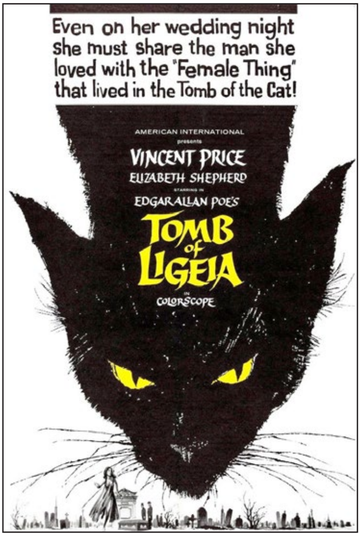
OF LIGEIA finanzierten, bestand auf ihr bewährtes Zugpferd. Lord Verden Fell stellt selbst unter den Sonderlingen der Poe-Reihe eine Kategorie für sich dar. Mit Zylinder und einer schmalen, extravaganten Sonnenbrille, gibt er den existenzialistischen Gothic-Dandy. Um einen jungen Liebhaber zu spielen war Vincent Price 1964 mit 53 Jahren zu alt, überhaupt waren romantische Charaktere nie seine Stärke, da halfen auch keine dickere Schicht Schminke als üblich oder das zweifelhafte Haarteil. Trotzdem wirkt es glaubwürdig, dass die eigenwillige Lady Rowena sich in den ebenfalls außergewöhnlichen Lord Verden Fell verliebt.

Roger Corman wurde positiv überrascht von den wohlwollendsten Kritiken seiner gesamten Karriere. Die *Los Angeles Times* berichtete von *„fluid camerawork, first-rate color, sumptuous period sets and impassioned performance from Vincent Price“*[3]. Und Gothic-Experte Jonathan Rigby meint: *„Corman captured the most gorgeous location photography yet seen in a British horror movie.“*[4] Die hier gelobte Kinematographie stammt vom britischen Kamermann Arthur Grant, dessen einzige Zusammenarbeit mit Corman THE TOMB OF LIGEIA blieb. Arthur Grants Karriere im Bereich Horror begann mit THE ABOMINABLE SNOWMAN (1957). Für ihn, ebenso wie für Schauspieler Peter Cushing, war dies die erste Produktion an der sie für Hammer Film beteiligt waren. Arthur Grant arbeitete von da regelmäßig für das britische Filmstudio und kreierte beeindruckende Bilder u. a. für THE CURSE OF THE WEREWOLF (1961), THE DAMNED (1962), PARANOIAC (1963), THE PLAGUE OF THE ZOMBIES (1966), QUATERMASS AND THE PIT (1967), THE DEVIL RIDES OUT (1968) und FRANKENSTEIN MUST BE DESTROYED (1969). Das Œuvre dieses weniger bekannten Filmschaffenden, der an über 100 Kinoproduktionen beteiligt war, würde mal einer genaueren Betrachtung lohnen. Biographische Details sind nicht auffindbar, so ist selbst unklar, ob er bei seinem frühen Tod 1972 nun 56 oder 57 Jahre alt gewesen ist.

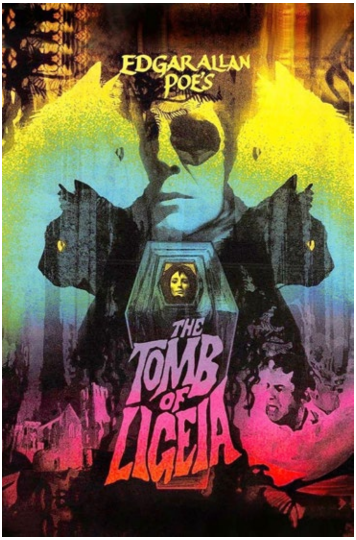
Für die Poe-Reihe ein Novum: längere Szenen unter freiem Himmel, eingefangen von Kameramann Arthur Grant.

Nach den unterm Strich positiven Erfahrungen mit der britischen Crew in MASQUE OF THE RED DEATH blieb Corman für THE TOMB OF LIGEIA in England und nutzte wieder die 25-tägige Drehzeit gegenüber den 15 Tagen der vorangegangenen Poe-Filme, die er in den USA gedreht hatte. Neben grundsätzlich niedrigeren Produktionskosten konnte AIP auch von steuerlichen Vorteilen profitieren, wofür sie gerne den etwas langsameren, von Teepausen unterbrochenen Arbeitstakt in Kauf nahmen. Roger Corman: „[A]*ll of the Poe films made money, but* Tomb of Ligeia *made the least amount. I think it was because the series was just running out of steam and also because it was overly complicated.“*[5]

THE TOMB OF LIGEIA hat am Ende noch einmal frische Luft in die Serie gebracht und weist gleichzeitig deutliche Parallelen zu HOUSE OF USHER auf. Beide Werke drehen sich um einen hypersensiblen, in einer Welt der Kunst lebenden Protagonisten und lassen eine Frau von den Toten auferstehen und rebellieren, um alles im obligatorischen Feuerinferno untergehen zu lassen. Hier schließt sich ein Themenkreis. Im Gegensatz zu HOUSE OF USHER kommt in THE TOMB OF LIGEIA die weibliche Hauptrolle mit dem Leben davon und es gibt eine Art Happy End, wenn Verden und Ligeia zusammen mit der Abtei zu Asche verbrennen und Rowena nach der traumatischen Erfahrung zu Christopher zurückkehrt und ihn vermutlich heiraten wird. Theoretisch könnte es auch Ligeia sein, die wieder Ladys Rowenas Körper okkupiert hat, doch Corman scheint diese Lesart nicht zu bekräftigen. Vielleicht wollte er das Ende der Reihe auf einem hoffnungsvolleren Ton als üblich ausklingen lassen.


Even on her wedding night she must share the man she loved with the "Female Thing" that lived in the Tomb of the Cat!
AMERICAN INTERNATIONAL
presents
VINCENT PRICE
ELIZABETH SHEPHERD
STARRING IN
EDGAR ALLAN POE'S
TOMB of LIGEIA
IN
COLORSCOPE

US-Kinoposter


EDGAR ALLAN POE'S
THE TOMB OF LIGEIA

Psychedelisch anmutendes Cover der Blu-ray-Veröffentlichung von Arrow Video. Alle Filme der Poe-Reihe liegen mindestens in guter HD-Bildqualität vor, teilweise mit üppigen Extras.

Poes Kurzgeschichte *Ligeia* wurde 1838 veröffentlicht. Die handelnden Personen sind dort Elemente einer symbolistischen Erzählung, in der die Themen Psyche und Wille sowie Leben und Tod die Dreh- und Angelpunkte darstellen. Der Inhalt mutet eher wie ein Traum an, als ein vermeintlich reales Erlebnis. So behauptet zum Beispiel der namenlose Ich-Erzähler gleich zu Beginn, dass er sich nicht erinnern kann, wie, wann oder wo genau er Ligeia, seine große Liebe, zum ersten Mal getroffen hat. Ebenso ist ihm ihr Geburtsdatum nicht bekannt und er weiß nicht, wie alt sie ist. Der Protagonist ist Opiumkonsument und die Unzuverlässigkeit seiner Schilderung ist ihm selber bewusst, wenn er bemerkt *„[...] I saw, or may have dreamed that I saw [...]“*. Das Finale, das in der Reinkarnation Ligeias im Körper der gerade verstorbenen Lady Rowena gipfelt, ist eine wahre Phantasmagorie, in der Wahn und Wirklichkeit verschwimmen. Das Zimmer, in dem Lady Rowenas Leiche aufgebahrt ist, erwacht zu einem geisterhaften Eigenleben, dessen Beschreibung einen erheblichen Teil der Kurzgeschichte einnimmt.

In Poes Text besteht zwischen den beiden Frauen keine äußerliche Ähnlichkeit. Noch gravierender ist der Unterschied, was die Verbindung des Protagonisten mit Lady Rowena angeht. In der Kurzgeschichte wird ihre Ehe als Zweckgemeinschaft geschildert, die nicht auf Sympathie basiert, geschweige denn Liebe. Rowena ist nur eine Hülle, die von Ligeia gefüllt wird. Kein Vergleich zu der Filmversion von Rowena, die nicht nur einen ernstzunehmenden Gegenpart zur geisterhaften Präsenz Ligeias repräsentiert, sondern die eigentliche weibliche Hauptfigur ist. Drehbuchautor Robert Towne hat auch den Fuchs als Symboltier in den Film eingeführt. Wir sehen den Fuchs, wie er von der Hundemeute gejagt und erlegt wird. Später bringen Christopher und Rowenas Vater das tote Tier mit ins Haus von Verden, als sie nach der Verletzten schauen. Lord Verden belehrt Lady Rowenas Vater bei diesem ersten Aufeinandertreffen, dass der Fuchs in der ägyptischen Kunst zu Füßen der Ashtophet liegend dargestellt wird, der Göttin der Ehen, die unter einem schlechten Stern stehen. Und anscheinend ist der tote Fuchs eben jener, den Ligeia als Haustier hielt. Kurz darauf ist er wie von Zauberhand aus dem Flechtkorb verschwunden, in dem er transportiert worden war. In einer Traumvision Rowenas taucht der Fuchs ebenfalls auf.

Die alptraumhafte Filmszene, in der Rowena der Katze in den Glockenturm folgt, wird manchmal als Reminiszenz an Hitchcocks VERTIGO gedeutet, könnte aber ebenso an Poes posthum veröffentlichtem Gedicht *The Bells* angelehnt sein. Dieses ist stark lautmalerisch gestaltet und wird im Verlauf immer düsterer von *„the jingling and the tinkling“* zu *„moaning and the groaning“*.

Zentrale Bedeutung hat das Motto, mit dem Poes *Ligeia* eingeleitet und welches insgesamt vier Mal zitiert wird. Es lautet im Original: *„Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.“* (*„Der Mensch steht den Engeln nach, ja letztlich auch dem Tode selbst, nur wegen der Schwäche seines so matten Geistes.“*[6]) Poe gibt Joseph Glanvill (* 1636, † 1680) als Quelle an, den Autor von *Sadducismus Triumphatus* aus dem Jahr 1681, einem einflussreichen Werk über Hexen und Zauberei, das Matthew Lewis wegweisendem Schauerroman *The Monk* als Inspirationsquelle diente. Tatsächlich lässt sich das Zitat aber nicht in Glanvills Werk finden und so kann davon ausgegangen werden, dass Poe selber der Urheber der Zeilen ist.

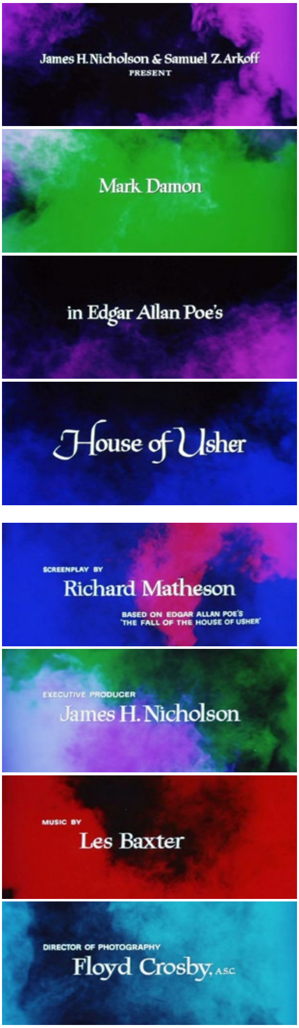
In der Verfilmung wurde daraus etwas vereinfacht: *„Man need not kneel before the angels nor lie in death forever, but for the weakness of his feeble will.“* Auch dort wird Ligeias Motto mehrmals zitiert, nämlich drei Mal. Es ist Ligeia, die sich weigert, dem Tod das letzte Wort zu überlassen, die sich gegen die Natur des Menschen als sterbliches Wesen stemmt und dafür einen fremden Körper in Besitz nimmt.

Während seiner Tätigkeit als Autor hatte Poe sich intensiv mit Literaturtheorie auseinandergesetzt. In drei Essays analysierte er fremde Werke und legte dar, mit welchen Techniken er auf bestimmte Effekte in seinen eigenen Texten hinarbeitete. Nach seiner Vorstellung sollten Gedichte wie auch Kurzgeschichten *„strongly mystic“* sein. Damit ist eine unterschwellige Bedeutungsebene gemeint, die sich einer konkreten Fassbarkeit entzieht und dem Werk eine ambivalente Vielschichtigkeit verleiht. Das ist in *Ligeia* ohne Frage der Fall. Und Cormans Filmversion nähert sich, noch mehr als bei den vorherigen Teilen der Reihe, dieser konzeptionellen Idee Poes an.
Übrigens gibt es neben *Ligeia* (1838) in Poes Werk zwei weitere Geschichten, deren Frauenfiguren ähnlich angelegt sind: *Morella* (1835) und *Eleanora* (1841) .

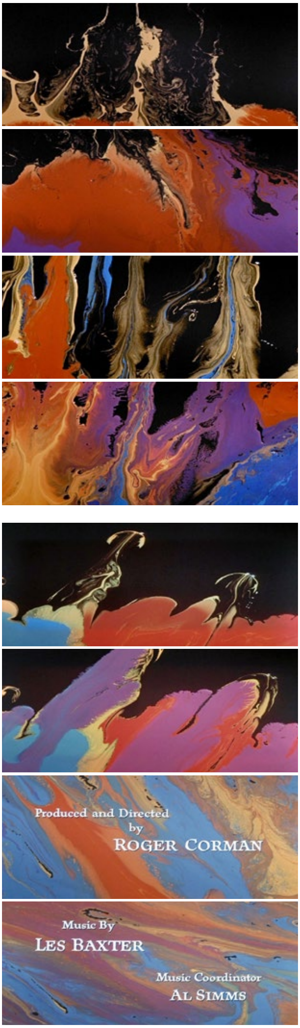
Verlaufende Farben und düstere Gemälde – die besonderen Gestaltungsmerkmale der Poe-Reihe

In den Texten Poes nehmen Beschreibungen von optischen Wahrnehmungen eine wichtige Stellung ein. Oft findet dies in Passagen statt, in denen Realität, Traum und wahnhafte Visionen ineinander fließen. Und dieses Fließen spiegelt sich auch in den Schilderungen von Seheindrücken wider, z. B. in Gestalt von wehenden Vorhängen, tanzenden Flammen oder – natürlich – Wasser in den unterschiedlichsten Formen. Dieser besonderen Qualität hat auch Roger Corman Respekt gezollt. Jeder der acht Filme enthält spezielle Sequenzen, wie psychedelische Vor- und Abspänne, verfremdete Traumvisionen oder Gemälde, die die visuellen Aspekte von Poes Erzählungen betonen.

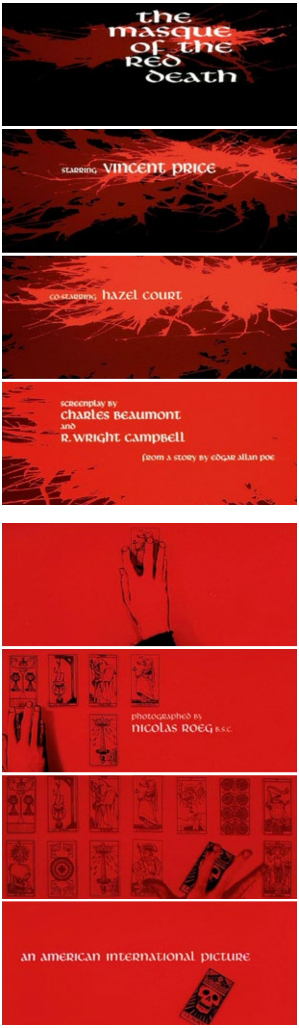
HOUSE OF USHER, v. oben n. unten: 4x Vorspann / 4x Abspann


James H. Nicholson & Samuel Z. Arkoff
PRESENT
Mark Damon
in Edgar Allan Poe's
House of Usher
SCREENPLAY BY
Richard Matheson
BASED ON EDGAR ALLAN POE'S 'THE FALL OF THE HOUSE OF USHER'
EXECUTIVE PRODUCER
James H. Nicholson
MUSIC BY
Les Baxter
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY
Floyd Crosby, A.S.C.

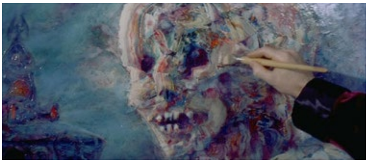
THE PIT A. T. PENDULUM, v. o. n. u.: Vorspann / Abspann


Produced and Directed by
ROGER CORMAN
Music By
LES BAXTER
Music Coordinator
AL SIMMS

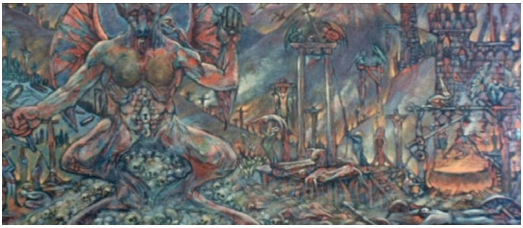
MASQUE O.T. RED DEATH, v. o. n. u.: Vorspann / Abspann

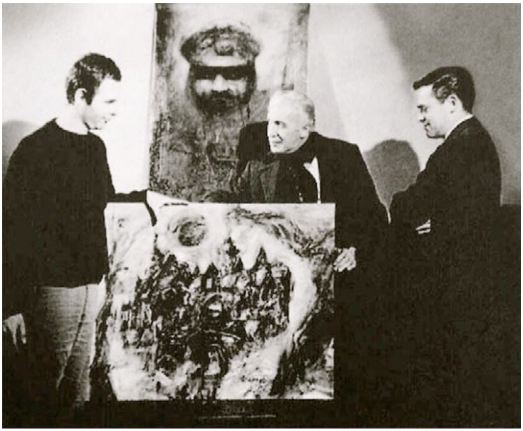

the masque of the red death
starring vincent price
co-starring hazel court
screenplay by
charles beaumont
and
R. wright campbell
from a story by edgar allan poe
photographed by
nicolas roeg b.s.c.
an american international picture

Roger Corman beauftragte Burt Shonberg Gemälde für HOUSE OF USHER und THE PREMATURE BURIAL zu gestalten. Shonberg (* 1933, † 1977) war einer der führenden *psychedelic artists* aus Los Angeles. Außerdem war er Mitbegründer des legendären *Café Frankenstein* in Laguna Beach. Alle Gemälde, die auf dieser Seite zu sehen sind, stammen von ihm.

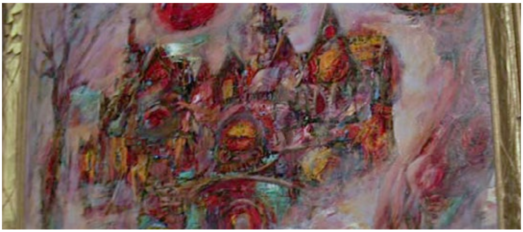


links u. unten: Die düsteren Visionen, die Guy Carrell in THE PREMATURE BURIAL auf die Leinwand bannt.





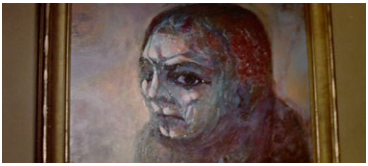
Burt Shonberg (links) und Vincent Price (mitte) mit Gemälden aus HOUSE OF USHER.



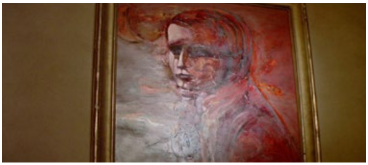
Das Gemälde vom obigen Schwarzweißfoto, wie es im Film zu sehen ist.

Roderick Usher vor einem seiner Werke.

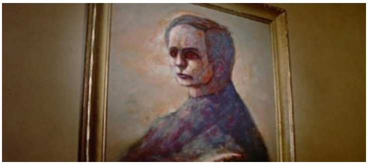
unten: Die Ahnengalerie der Ushers. Die eindrucksvollen Bilder überlebten den Filmbrand, da sie vorab präpariert wurden. Über den Verbleib kursieren unterschiedliche Aussagen. Jedenfalls hat die Öffentlichkeit anschließend keines der Gemälde mehr zu Gesicht bekommen.



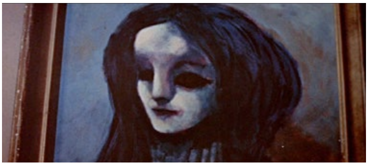
„Anthony Usher. Thief, userer, merchant of flesh.“



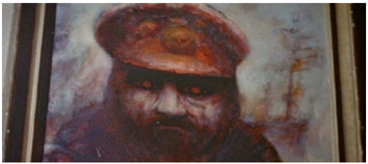
„Bernard Usher. Swindler, forger, jewel thief, drug addict.“



„Francis Usher. Professional assassin.“
Hier hat sich Shonberg selbst porträtiert.

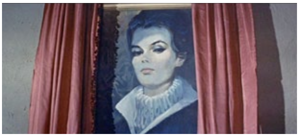


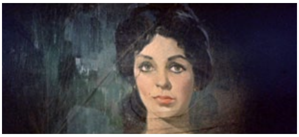
„Vivian Usher. Blackmailer, harlot, murderess. She died in the madhouse.“

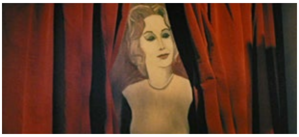


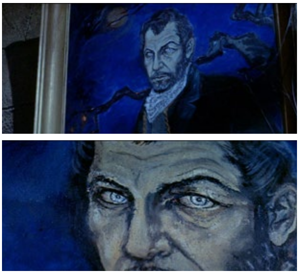
„Captain David Usher. Smuggler, slavetrader, mass murderer.“

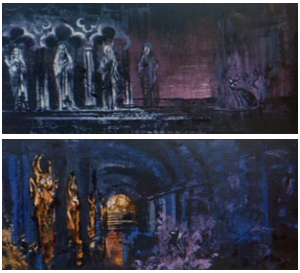
Neben den Gemälden in HOUSE OF USHER und THE PREMATURE BURIAL spielt das Bildnis in THE HAUNTED PALACE ebenso eine zentrale Rolle. Die Gemälde dieser drei Filme sind aufgeladen mit düsterer Bedeutung. Sie stehen in der Tradition von magischen Objekten wie Talismane oder verfluchten Gegenständen. In den Gemälden manifestiert sich der Einfluss der Vergangenheit auf die Gegenwart und der Einbruch des Übernatürlichen in die Alltagsrealität. In THE PIT AND THE PENDULUM, TALES OF TERROR und THE RAVEN sind die Porträts eher Randaspekt. In MASQUE OF THE RED DEATH und TOMB OF LIGEIA fehlen sie ganz.


Das Porträt von Elizabeth Medina in THE PIT AND THE PENDULUM.

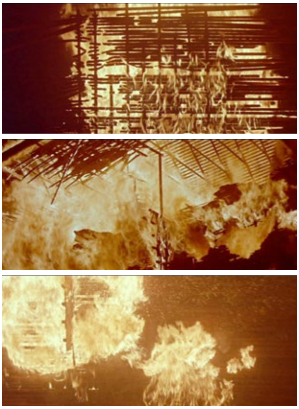

Morella aus der gleichnamigen Episode von TALES OF TERROR.


Das Bildnis zeigt Lenore Craven in THE RAVEN und ist handwerklich die schwächste Umsetzung eines Gemäldes in der Poe-Reihe.


Das Bildnis in THE HAUNTED PALACE, das den Vorfahr von Charles Dexter Ward darstellt, scheint ein Eigenleben zu führen. Der Stil erinnert an van Goghs Werke und transportiert fabelhaft die manipulierende Macht, die über das Bild ausgeübt wird.

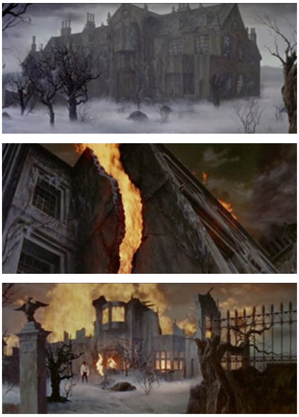

In THE TOMB OF LIGEIA sind es Statuen, die eine ähnliche Funktion erfüllen, wie die Gemälde. Sie tauchen schon als Teil des gemalten Vorspanns auf.

Kunstobjekte sind in THE TOMB OF LIGEIA omnipräsent und Statuen gibt es etliche, von christlichen über asiatische bis zu ägyptischen und okkulten. Herausstechend sind die sechs auffälligen Statuen, die auf den beiden unteren Bildern zu sehen sind. Gesteigert wird ihre düstere Wirkung noch einmal im feurigen Finale, wo sie in Lord Verden Fells Zeremonienräumen von den Flammen verzehrt werden (siehe auch Seite 71).

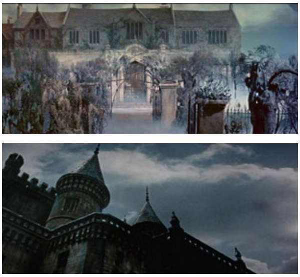

Feuer als reinigendes Element ist aus der Poe-Reihe nicht wegzudenken. Wie bei den Gemälden unterliegt auch dessen Darstellung einer tiefergehenden Symbolik. Abgesehen von den finalen Großbränden, gibt es nicht einen einzigen Film der Poe-Reihe, in dem Feuer keine Rolle spielt.

Im Vorfeld zu den Dreharbeiten zu HOUSE OF USHER wurde Roger Corman zugetragen, dass eine Holzscheune wegen Umbauarbeiten eingerissen werden sollte. Er schlug dem Besitzer vor, diese stattdessen gegen Bezahlung von 50 $ abzubrennen und das Schauspiel mit zwei Kameras filmen zu dürfen. Das Ergebnis war so überzeugend, dass Corman in vier der acht Filme der Poe-Reihe immer wieder Sequenzen aus dem Scheunenbrand verwendete (Bilder **oben**). Er schnitt sie zwischen die individuell gedrehten Feuer, um diese noch eindrucksvoller erscheinen zu lassen. Die Holzscheune fand auch über die Poe-Reihe hinaus Verwendung. So entwickelte sie sich buchstäblich zu einem veritablen Dauerbrenner.

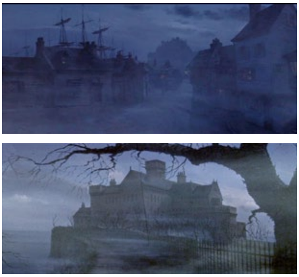
Matte Paintings sind Malereien auf Glas oder Leinwand und dienen als Trickeffekt bei der Filmproduktion dazu, zum Beispiel Gebäude, Landschaft o. ä. in das Bild zu integrieren. Gekonnt inszeniert und in Kombination mit Realszenen und anderen Effekten lassen sich damit ganz erstaunliche Ergebnisse erzielen, die nicht selten in ihrer Wirkung einer konventionellen Einstellung die Schau stehlen. Oft, wie auch in der Poe-Reihe, werden die Künstler nicht in den Credits aufgeführt. Roger Corman konnte vermutlich Oscarpreisträger Albert Whitlock für sich gewinnen. Die Arbeiten sind auf hohem Niveau und eine wertvolle Ergänzung der Kinematographie. Teilweise wurden sie, wie unten zu sehen, mehrmals verwendet.



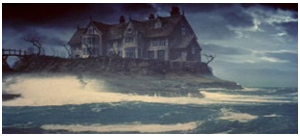
HOUSE OF USHER.



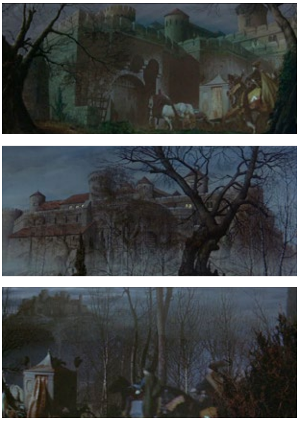
THE PREMATURE BURIAL



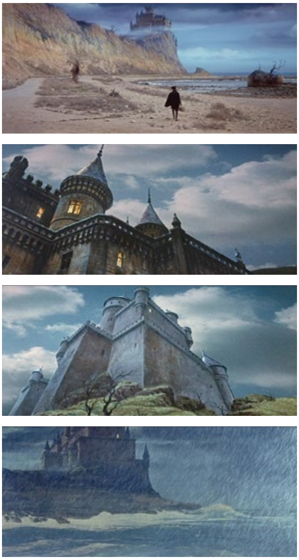
THE HAUNTED PALACE



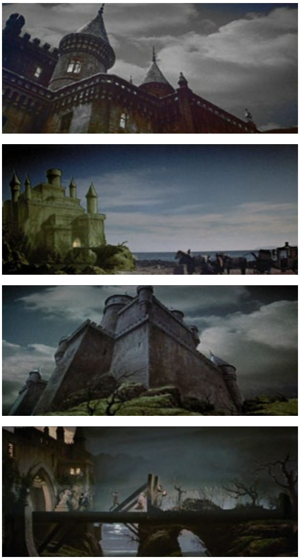
Morella (TALES OF TERROR)



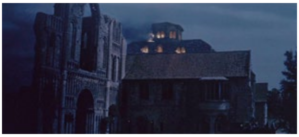
MASQUE OF THE RED DEATH



THE PIT A. T. PENDULUM



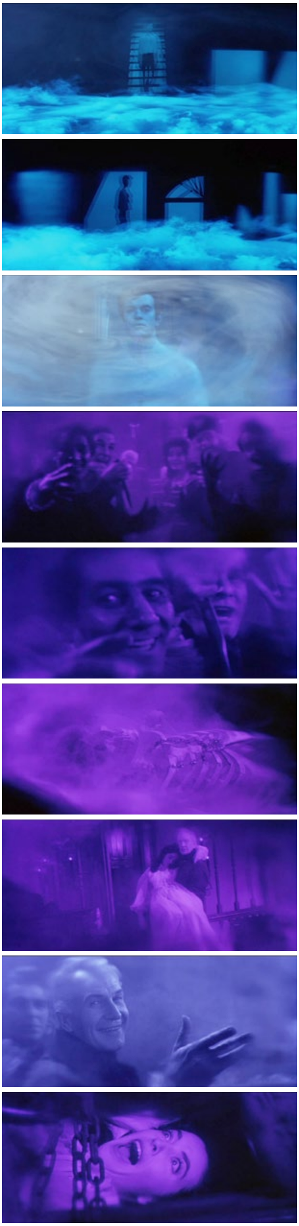
THE RAVEN



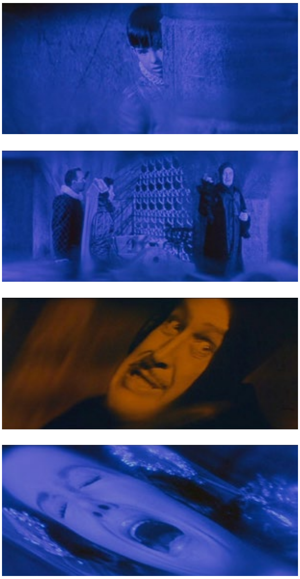
THE TOMB OF LIGEIA

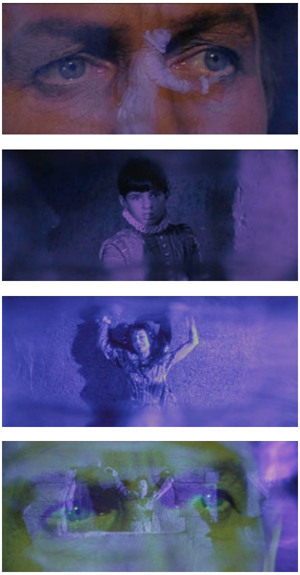
Roger Corman: „*Here is one of the fantasy sequences, that I loved shooting and so did the cast and crew. They became almost a signature of the poe pictures, in which we put one or two or three in almost every film and everybody enjoyed doing them because we could depart from reality, we used special lenses* [...], *surreal sets, double printing,* [...] *chang*[ed] *colors. They were just fun to do. They were* [...] *pure cinema.*“[1]

HOUSE OF USHER

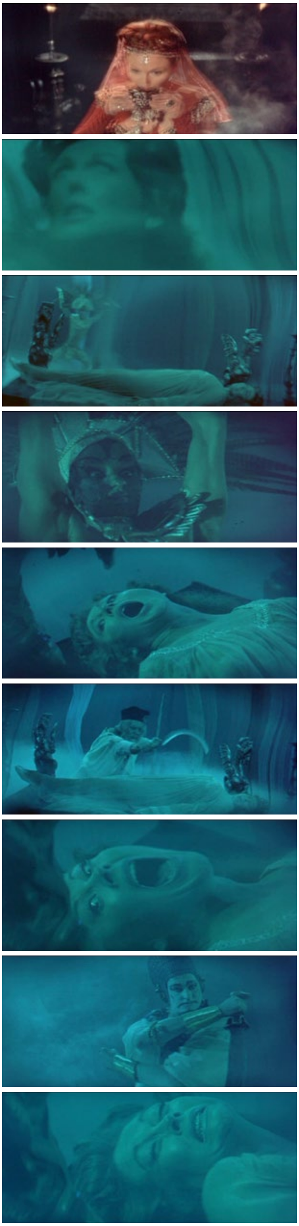


2x THE PIT A. T. PENDULUM





MASQUE O. T. RED DEATH



Die Corman-Crew

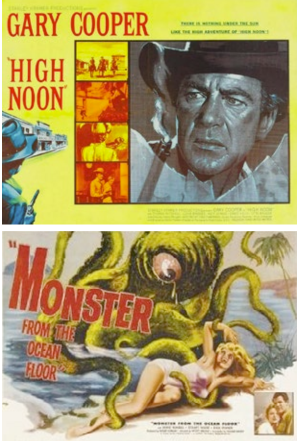
Um in kurzer Zeit und mit kleinem Budget Kinofilme über Standardniveau zu produzieren, braucht es ein gut eingespieltes Team. Roger Corman hatte das Glück und Talent, begabte Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen um sich zu sammeln.

„I had what many people considered to be the best independent crew in Hollywood. They were sometimes called the ‘Corman-Crew’ and when they weren‘t working with me, unlike other cameramen, art directors, grips, gaffers and so forth, who would just get the next job, people would hire them as a unit, when they weren‘t working with me. So they developed an esprit d‘accord and also a way of working together so that everybody understood everybody other else‘s job. They were very efficient and very good.“[1]

Art Director Daniel Haller (* 1929, † 2024) war der einzige der kreativen Kernmannschaft, der an allen Teilen der Poe-Reihe mitgearbeitet hat. Dass er bei den in England produzierten THE MASQUE OF THE RED DEATH und THE TOMB OF LIGEIA nicht im Abspann genannt wird, hat allein finanztechnische Gründe, tatsächlich war er aber auch dort für die Gestaltung der Sets zuständig. An dem hochwertigen Aussehen der günstigen Filme hat er den größten Anteil.

„The real star of [HOUSE OF USHER] *may have been my art director Dan Haller. He went over to Universal und for $ 2,500 bought stock sets and scenery – large, well-built units we couldn‘t otherwise afford.* […] *He‘d sketch things on the back of the script or even on napkins as we‘d sit at night and have a drink to discuss the look of the film.“*[2]

Ab 1965 wechselte Daniel Haller ins Regiefach, und inszenierte sechs Filme fürs Kino, u. a. DIE, MONSTER, DIE! und THE DUNWICH HORROR. Ab 1970 drehte er nur noch fürs Fernsehen, wo er etliche Folgen für diverse TV-Serien beisteuerte, zum Beispiel fünf Episoden *Kojak*, den Pilotfilm für *Knight Rider* und 28 Episoden *The Fall Guy* (Ein Colt für alle Fälle).


GARY COOPER
HIGH NOON
MONSTER FROM THE OCEAN FLOOR

Vom Westernklassiker (1952) zu Monstertrash (1954)

Floyd Crosby (* 1899, † 1985) führte die Kamera bei allen Filmen der Poe-Reihe, bis auf die in England gedrehten THE MASQUE OF THE RED DEATH und THE TOMB OF LIGEIA. Er war in den 1920er Jahren erst als Fotograf an Filmproduktionen beteiligt und arbeitete sich bis Ende des Jahrzehnts zum Kameramann hoch. 1931 gewann er einen Oscar in der Kategorie *Best Cinematography* für seinen ersten Spielfilm TABU: A STORY OF THE SOUTH SEAS unter der Regie von Friedrich Wilhelm Murnau. Floyd Crosby arbeitete anschließend länger im Bereich Dokumentarfilm und konzentrierte sich erst ab 1946 wieder hauptsächlich auf Spielfilme, darunter war unter anderem der Westernklassiker HIGH NOON von 1952, für den er einen eher genreuntypischen Look entwarf und einen Golden Globe erhielt. Da verwundert es, dass sich der Oscargewinner zwei Jahre später als Kameramann an Roger Cormans

ersten Film MONSTER FROM THE OCEAN FLOOR beteiligte, einem Z-Film mit höchstens 35.000 $ Budget und einem lachhaften Monster. So ganz ist nicht klar, was ihn dazu veranlasste. Eventuell waren es fehlende Job-Angebote in der repressiven McCarthy-Ära, wo vielleicht schon Floyd Crosbys liberale politische Einstellungen ein Problem darstellten. Bei ihrem ersten Zusammentreffen im Jahr 1954 war der 28-jährige Corman ein unbeschriebenes Blatt, Floyd Crosby fast doppelt so alt und seit mehreren Jahrzehnten im Filmgeschäft tätig. Trotzdem wurde es für beide eine sehr fruchtbare Kollaboration mit 21 Filmen und der Poe-Reihe als Höhepunkt.
„Floyd was really a great gentlemen and a brilliant cameraman [...] *and he was probably the best cameraman I ever worked with. He was quick, efficient and gave me the kind of quality that you would normally associate with much bigger studio films.“*[3]

Autor Richard Matheson (* 1926, † 2013) verfasste die Drehbücher zu HOUSE OF USHER, THE PIT AND THE PENDULUM, TALES OF TERROR und THE RAVEN.

Matheson bewegte sich in seiner Schaffenszeit größtenteils im Bereich Horror, Science Fiction sowie Thriller und es gelang ihm schon zu Beginn seiner Karriere, sich als gefragter Autor zu etablieren. Sein dritter Roman *I Am Legend* von 1953 wurde im Laufe der Zeit gleich dreimal verfilmt. 1963 als THE LAST MAN ON EARTH mit Vincent Price, 1971 als THE OMEGA MAN mit Charlton Heston und 2007 unter dem Originaltitel mit Will Smith in der Hauptrolle. Zu seinem nächsten Roman, *The Shrinking Man* von 1956, verfasste er ebenfalls das Drehbuch, das Jack Arnold als THE INCREDIBLE SHRINKING MAN inszenierte und der zu den Klassikern des Science-Fiction-Films zählt. Für die TV-Serie THE TWILIGHT ZONE (1959 – 1964) schrieb er die Drehbücher für 16 Episoden. Damit gehörte er, neben Schöpfer Rod Serling und Charles Beaumont, zu den drei Autoren, die die Serie prägten.

Charles Beamont wiederum schrieb das Drehbuch zu THE HAUNTED PALACE und als Co-Autor THE PREMATURE BURIAL und THE MASQUE OF THE RED DEATH.

Richard Mathesons Kurzgeschichte *Duel* von 1971 basiert auf einer wahren Begebenheit, die er selbst erlebt hatte und in einer Kurzgeschichte festhielt, die im *Playboy* veröffentlicht wurde. Auch hier adaptierte er seinen Text für einen Fernsehspielfilm, der wegen positiver Zuschauerreaktionen es schaffte, nach der Ausstrahlung noch in den Lichtspielhäuser aufgeführt zu werden. Regie führte ein Neuling namens Steven Spielberg, dem mit DUEL, seinem Kinodebüt, der Durchbruch gelang.

Les Baxter (* 1922, † 1996) komponierte die Filmmusik zu HOUSE OF USHER, THE PIT AND THE PENDULUM, TALES OF TERROR und THE RAVEN.

1947 veröffentlichte er seine erste Schallplatte als Arrangeur unter dem Titel *Music Out of the Moon*, dessen ungewöhnlicher aber sehr eingängiger Sound, geprägt durch das elektronische Musikinstrument Theremin, sich gleich extrem erfolgreich verkaufte. Seine LP *Ritual of the Savage* von 1952 ist eines der essenziellen Alben des Musikstils *Exotica*. Weltberühmt machte ihn sein Hit *Unchained Melody*. Am Ende seiner Karriere hatte Les Baxter circa 120 Filmusiken geschrieben und mehr als 700 Lieder komponiert.

Ist das Kitsch oder Kunst?
Ein Resümee und Wort zum Geleit.

Nach Anerkennung als *auteur*, also Autorenfilmer, in *Les cahiers du cinéma* ab 1964 kam es im Jahr 1970 für Roger Corman zu einem weiteren Ritterschlag von intellektueller Seite. Im Rahmen des schottischen Edingburgh *International Film Festival '70* lief eine Retrospektive seiner Regiearbeiten und es erschien ein begleitendes kleinformatiges Druckwerk mit etwas über einhundert Seiten unter dem Titel *Roger Corman, the millennic vision*. Dort wird versucht, in akademischer Manier sein Werk einzuordnen. *„*[I]*ndem wir hinter nur oberflächliche Bedeutungen blicken, entdecken wir, dass Cormans gesamtes Werk eine Serie von Kommentaren und Variationen des Themas einer heiligen Zeit repräsentiert, die sich weitgehend in Begriffen des Mythos von der ewigen Wiederkehr ausdrückt.“*[1] und *„Die heiligen Intervalle vor dem Millennium sind der Tat symbolische* [Testläufe] *der endgültigen, totalen Zerstörung der Welt, obwohl sie nie vollständig genug ausgeführt werden, um zu verhindern, dass ein weiterer Zyklus oder ein weiterer Intervall der Katastrophe von jetzt an folgt.“*[2] Es geht um Epochenzyklen sowie heilige und profane Handlungen, die in Wechselwirkung stehen. Robert Zion attestiert in *Roger Corman, Die Rebellion des Unmittelbaren* von 2020 dem Millennic-Vision-Text Brillanz und analytische Schärfe.

Ich würde das Konzept dahinter gerne genauer erläutern, kann dies aber leider nicht, weil ich auch nach mehrmaligem Lesen dessen tieferen Sinn nicht verstanden habe. Weder anhand des englischen Originaltextes, noch in Form von Robert Zions deutschsprachiger Aufbereitung. Da ich nicht ausnehmend dumm bin (zugegeben: auch nicht auffallend intelligent), könnte es womöglich an der überambitionierten und kompliziert formulierten Abhandlung liegen, die trashige Produktionen wie ATTACK OF THE CRAB MONSTERS, TEENAGE CAVE MAN und NAKED PARADISE in einen tiefgründigen Kontext betten will, anstatt sie als das wertzuschätzen, was sie sind: kostengünstige, schnell gedrehte Filme, die (meistens) unterhaltsam und immer mal wieder für gelungene Überraschungen gut waren.

Mit einer anderen These versucht sich Eva-Maria Warth an einer Erklärung für das erstaunlich positive Abschneiden der Poe-Reihe an den Kinokassen:

„In der Revolte gegen tradierte Systeme und verhärtete gesellschaftliche Ordnungen erweisen sich die Protagonisten der Poe-Filme Cormans als Identifikationsfiguren für das zeitgenössische Publikum der beat generation. Die Sozialkritik, die der Regisseur auf dem Hintergrund der Poe-Folie entwickelt, greift so den Grundtenor der mit der Jugendkultur verbundenen Protesthaltung auf, wobei das Thema der Zerstörung einer überalterten und dekadenten Welt sowie die Geburt einer neuen Ära im Mittelpunkt stehen[.]*“*[3]

Roderick Usher verkörpert in HOUSE OF USHER das Establishment und Althergebrachte, die Elterngeneration. Dagegen stellen sich als jüngere Generation, seine Schwester Madeline und ihr Verlobter Philip Winthrop. Die beiden wollen heiraten und Philip strebt eine Existenz als Arzt in Boston an. Das klingt nicht gerade nach einem progressiven Lebensentwurf, sondern nach angepasster oberer Mittelschicht. Philip

Winthrop ist überhaupt ein wenig charismatischer Charakter, seine Motive sind rein romantischer Natur und haben nichts mit einer rebellischen Attitüde zu tun. Würde Roderick ihm nicht die Geliebte vorenthalten, gäbe es gar keinen Konflikt. Für die unzufriedene Jugend der 1960er Jahre bietet Philip Winthrop keine Projektionsfläche und das hatten wohl auch weder Roger Corman noch Richard Matheson jemals angestrebt.

Roderick Usher taugt nicht als Verkörperung des Establishments, weil er sich selbst schon aufgegeben hat. Er hat keinerlei Ambitionen und wartet nur noch auf sein Ableben. Am Ende von HOUSE OF USHER findet keine Katharsis statt. Roderick hat sein Ziel erreicht, er und seine Schwester sind sind tot, die Usher-Linie ist ausgelöscht. Das könnte kaum weiter entfernt sein von einer verheißungsvollen Zukunft und der „Geburt einer neuen Ära“. Am Ende bleibt nichts übrig, dessen Fortführung für die Zuschauer von Interesse wäre. Das gilt, mal mehr, mal weniger, auch für die anderen sieben Filme. Edgar Allan Poe ist kein Autor, dessen Geschichten auf einem hoffnungsvollen Akkord ausklingen. Ja, in der Poe-Reihe sind im weitesten Sinne tradierte Systeme zu sehen, die untergehen, aber deren Auflösung stellen die Weichen für eine nachrückende Generation nicht neu. Die Konflikte spielen sich auf der Ebene eines Einzelschicksals ab, sind keine sozialen Kommentare von gesellschaftlicher Relevanz und ganz Poes Horror-Themen untergeordnet. Dafür spricht auch die hermetische Abgeschlossenheit der Handlung, die sich mehr oder weniger auf die Innenräume eines Gebäudes beschränkt. Ort und Zeit des Geschehens sind zweitrangig, angesiedelt irgendwann zwischen ausgehendem Mittelalter und Neuzeit, irgendwo im abgelegensten Winkel der Welt. Die Usher-Geschwister lebten völlig zurückgezogen und selbst ihr Untergang ist ausschließlich für Philip Winthrop bedeutend und das auch nur deshalb, weil er damit seine Verlobte verlor. So betrachtet wirkt ein direkter Bezug zur Jugend der *beat generation* der frühen 1960er Jahre sehr konstruiert.

Am ehesten können wir im Typus der schwachen, psychotischen Protagonisten (Roderick Usher, Nicholas Medina, Guy Carrell, Lenoras Vater Locke und Lord Verden Fell) einen Vorläufer des modernen Mannes erkennen, der in der komfortablen Lage ist, nicht mehr mittels körperlicher Arbeit seinen Unterhalt bestreiten zu müssen. Stattdessen kann er seine Zeit Hobbys, Kunst und Kultur widmen. Doch wirkt er von Natur, Umwelt und Menschen entfremdet, geradezu isoliert. Ihm ist das Gefühl, was ein erfülltes Leben ausmacht, verloren gegangen. Seine inneren Dämonen haben die Herrschaft übernommen und bestimmen seine Handlungen. Cormans Poe-Reihe erzählen Geschichten von Männern mit psychischen Auffälligkeiten, verpackt als Horrorfilme.

Akademische Erklärungen, wie die beiden auf der vorherigen Seite zitierten Texte, wirken oftmals sehr bemüht, vor allem, wenn sich offensichtlichere Antworten auf die Frage finden lassen, woher das Zuschauerinteresse gekommen sein könnte. Die acht Poe-Filme lieferten dem Publikum den erwarteten Grusel und mit den psychedelischen Elemente sowie Ausstattung, Farbe und Cinemascope einen weiteren Mehrwert, der sie aus dem Gros der 1960er-Jahre-Horrorfilme heraushob. Die Qualität der Drehbücher lag ebenfalls über dem Durchschnitt der Mitbewerber. Vincent Price fügte sich kongenial in das Gesamtwerk ein. Seine Darstellung, balancierend zwischen Ernsthaftigkeit und Übertreibung, war ein nicht zu unterschätzender Faktor für den Erfolg.

Die Reihe vermittelte darüber hinaus einfach den Eindruck, dass, neben der Aussicht auf gute Gewinne, eine künstlerische und persönliche Motivation treibende Kraft gewesen ist. Roger Corman hatte dabei Kontrolle über quasi jedes Detail. Gegenüber der Konkurrenz wirkten die Filme der Poe-Reihe trotz des historischen Settings frisch und anders und hatten und haben definitiv mehr als *cheap thrills* zu bieten. Was nicht in Abrede stellt, das unterschwellige Themen ebenfalls eine wichtige Rolle spielen können.

Um zur Ausgangsfrage zurückzukommen, also – ist das jetzt Kitsch oder Kunst?

Warum nicht beides? In der Beurteilung, welchen Stellenwert ein Werk hat, sind sich oft genug selbst die Fachleute uneins. Zum Glück sind Filme kein Stück Rindfleisch von der Frischetheke, das sich aufs Gramm genau abwiegen lässt. Der Spielfilm ist ein Medium mit multiplen Aspekten und kann von unzähligen Blickwinkeln aus betrachtet werden, ob aus technischer, sozialer, kultureller, psychologischer, politischer, philosophischer oder historischer Perspektive. Über das rein auf der Leinwand Dargestellte ergänzt der Kontext des Entstehungsjahres und Produktionslandes eine weitere Dimension. Da sind wir noch nicht bei den Dreharbeiten und den Kreativen hinter der Kamera und ihren Geschichten. Diese können das Werk nochmal in einem ganz anderen Licht erscheinen lassen. Aufgrund der komplexen Gemengelage ist die Idee einer unumstößlich objektiven Filmbewertung illusorisch.

Und auch weil das Kino so fest mit unseren Träumen verwoben ist, entzieht es sich dem Regelwerk rein rationaler Erklärungen. Was wären Spielfilme ohne das Surreale und den Wahn? Den wahnsinnigen Charakteren, den wahnhaften Bildern und den größenwahnsinnigen Regisseuren? Jeder Film erschafft seine eigene Realität, in dessem gesetzten Rahmen er das Netz seiner Erzählung spinnt – manchmal sich selbst darin verheddernd, ein andermal die Zuschauer geschickt umgarnend.

Weil die Leinwand der Spiegel der Seele ist, erschüttert ein und derselbe Film die Eine in ihren Grundfesten und den Anderen lässt er absolut kalt. Letzteres kann auch daran liegen, dass die Person mit der Machart nicht vertraut ist, z. B. wenn es Stummfilme oder asiatisches Kino betrifft. Ähnlich einem Kind, das die leicht bittere Olive angewidert auspuckt, welche es in späteren Jahren zu schätzen lernt, müssen die kinematographischen Geschmacksnerven trainiert werden. Dazu ist es hilfreich, sich in thematischen Exkursionen die abgelegeneren Gebiete, die Grenzbereiche der Kinolandschaft zu erschließen. Es lohnt sich ungemein, die asphaltierten Hauptstraßen zu verlassen und stattdessen die cineastischen Schotterpfade, Querfeldeinwege und Hinterhöfe zu erkunden. DER WEISSE HAI, Tarantino, AVATAR, Bully-Herbig-Komödien und Actionfilme der 1980er Jahre haben zurecht ihre treues Publikum, aber Kino ist so viel mehr. Wirklich.

Selbst wenn sich über die Bedeutung der Adjektive 'gut' und 'wahr' trefflich streiten ließe, will ich hier mit einem sympathischen Zitat von Tobias Kniebe aus der *steadycam* # 39 von 1999 schließen: *„Tim Burtons ED WOOD-Biografie hat mich seinerzeit zu Tränen gerührt, vielleicht wegen der Idee, dass der Sinn eines Lebens ja nicht darin bestehen kann, talentiert oder nicht talentiert zu sein. Es geht eher darum, wirklich etwas mit Leidenschaft zu tun. Leute, die nur gute Filme mögen, sind für mich jedenfalls keine wahren Filmfans.“*

Listen
(ohne Poe-Reihe)

Listen gehören zum Filmleben. Diese hier sind chronologisch und hoffnungslos subjektiv.

TOP 10 – Regie Roger Corman

Sorority Girl (1957)
Eine soziopathische Studentin in einem Wohnheim drangsaliert eine Mitbewohnerin und irritiert auch den Rest mit ihrem egozentrischen Verhalten. Drastisch, aber nicht realitätsfern, kommt der Film in 62 Minuten auf den Punkt.

Not of this Earth (1957)
Ein SF-Paranoia-Film mit Horroreinschlag, der auftrumpfen kann mit Schauwerten wie einem schwebenden Kopf, blutabzapfenden Außerirdischen im Geheimagenten-Look, weißen Augäpfeln und einem tödlichen Regenschirm-Vieh.

War of the Satellites (1958)
Klipp-klapp, Tür auf, Tür zu. Charmant trashige Weltraum-Meditation und vor allem darf *'that guy'* Dick Miller endlich mal die Welt retten.

A Bucket of Blood (1959)
Wunderbar schräge Horror-Komödie mit einer Beatnik-Künstlerkneipe im Zentrum. Dick Miller ist dort der belächelte Kellner, bis er mit sehr speziellen Skulpturen Aufmerksamkeit erregt.

The Little Shop of Horrors (1960)
Hier muss die ansonsten überstrapazierte Kultfilm-Karte gezückt werden. Gewinnt noch durch seinen Improvisationscharakter und dem offensichtlich fehlenden Budget. Sprüht nur so vor Witz und wunderbarer Eigenwilligkeit.

The Intruder (1962)
William Shatner als rassistischer Rattenfänger in einem Film, der bei den Dreharbeiten von der Realität eingeholt wurde. Mutig und intensiv.

X: The Man with the X-Ray Eyes (1963)
SF mit religiös-apokalyptischen Obertönen und visuell experimentellen Sequenzen.

The Wild Angels (1966)
Brutal, ordinär, nihilistisch – alle Zutaten, die ein Biker Film benötigt, sind vorhanden. Auch heute noch krass. Mit Peter Fonda, Nancy Sinatra sowie Buce Dern und seiner Frau Diane Ladd, die während des Drehs mit Laura Dern schwanger war.

Bloody Mama (1970)
Dieses räudige und ranzige Werk nimmt uns mit zu einem Abstieg in die Untiefen der menschlichen Existenz. Mit Shelley Winters und Robert De Niro.

Frankenstein Unbound (1990)
Es sollte wohl ein großes Werk nach 19 Jahren Regiepause werden und wurde – etwas ganz anderes. Muss man gesehen haben, z. B. wie sich das Monster selber den Arm ausreißt, um ihn als Schlagwaffe zu benutzen. Nicht nur deswegen extrem abgedreht. Das einzige Drehbuch mit Co-Credits von Corman.

Erwähnt werden müssen noch:

The Undead (1957), Roger Corman
Der Einstieg erinnert in Tonfall und Inszenierung stark an die Filme von Ed Wood: Eine Prostituierte namens Diana Love wird für 500 $ angeheuert, sich von Quintus, einem Erforscher des Paranormalen, in ein früheres Leben zurückversetzen zu lassen. Sie landet im Mittelalter, kurz bevor sie als Hexe hingerichtet werden soll. THE UNDEAD ist eine Horrorkomödie mit Gothic-Standards wie Nacht, Nebel, Friedhof und Leichenkutsche. Ein Vorglühen für die Poe-Reihe, aber in verspielt und ein bisschen albern. Macht Laune.

Gas-s-s-s (1970), Roger Corman
Im Vorspann erscheint der Titel als *Gas! -Or- It Became Necessary to Destroy the World in Order to Save It.* Durch einen Unfall gelangt ein vom Militär entwickeltes Gas in die Umwelt, das alle Menschen älter als 25 Jahre tötet. Der Film ist eine Art apokalyptisches, schwarzhumoriges Roadmovie. Neben Hippies, Golf spielenden Bikern und gestapomäßigen Polizisten gehört auch Edgar Allan Poe zum Personeninventar. Auf einem Motorrad mit Leonora als Sozia und einem Raben auf der Schulter taucht er immer wieder auf und kommentiert die Geschehnisse ähnlich eines antiken griechischen Chors.

TOP 10 – entfernte Verwandte der Poe-Reihe

The Petrified Forest (USA 1936), Archie Mayo
An einer Tankstelle am Rande der Welt führt der Zufall einen lebensmüden Schriftsteller (Leslie Howard), eine junge Frau mit Träumen (Bette Davis) und einen Gangster auf der Flucht (Humphrey Bogart) zusammen.

Detour (USA 1945), Edgar G. Ulmer
Wem der Film noir im Kern zu vergnüglich und leichtherzig ist, sei DETOUR empfohlen. Dort hat der gescheiterte Pianist Al Roberts ein Dauerabonnement in Sachen Pech. In dem Film scheint er sich durch eine geradezu surreales, auswegloses Limbo zu bewegen. Niederschmetternd.

Él (MEX 1955), Luis Buñuel
Auch unter dem Titel *This Strange Passion* erschienen. Narzissmus, Paranoia und männliche Hybris gehen eine toxische Verbindung ein.

Die Frau in den Dünen (J 1964), H. Teshigahara
Ein Insektenforscher wird in einer abgelegenen Küstengegend als Geisel genommen und lebt fortan mit einer fremden Frau in einem Sandtrichter, aus dem es kein Entkommen gibt. Schwarzweiß, existenziell-düster und avantgardistisch.

Il deserto rosso (I 1964), M. Antonioni
Eine junge Frau gerät nach einem Autounfall mental aus dem Tritt. Ihre Verlorenheit können auch Mann und Kind nicht lindern. Abweisend und zugleich ästhetisch sind die Industrielandschaften eingefangen, als eine Art postmoderne Version der verdorbenen Gegenden der Poe-Reihe.

Repulsion (GB 1965), Roman Polański
Catherine Deneuve verkörpert eine junge, sehr introvertierte Kosmetikerin in London, deren Ekel (so der deutsche Titel) vor Menschen sie in eine destruktive Abwärtsspirale treibt. Karger und intensiver Arthouse-Horror mit surrealen Elementen.

Schreie und Flüstern (SWE 1972), Ingmar Bergman
Der Film, komplett in Rot- und Weißtönen gehalten, gleicht einer offenen Wunde, von der wir den Blick nicht abwenden können. Hypnotisch.

Der 7. Kontinent (AT 1989), Michael Haneke
Ein in routinierter Leere erstarrtes Ehepaar mit junger Tochter bereitet seinen erweiterten Suizid mit pedantischer Kleinbürgermentalität vor.

The Cement Garden (GB/F/D 1993), Andrew Birkin
In einer desolaten Wohngegend entfaltet sich eine schmerzhafte und zärtliche Geschichte über Tod, Geschlechtsidentität, Pubertät und Inzest.

Amour Fou (AT/D/LUX 2014), Jessica Hausner
Heinrich von Kleist zu Henriette Vogel: „*Mir scheint, Sie sind auch einsam und haben keinen Freund. Nichts ist Ihnen wirklich wichtig. Sie lieben nichts und niemand liebt Sie.*“ Kleist sucht nach einer Partnerin für seinen Suizid. Ein großartig verkünsteltes und berührend absurdes Werk.

TOP 10 – Filme mit Vincent Price

Dragonwyck (USA 1942)
Anspruchsvolle Produktion unter der Regie von Joseph L. Mankiewicz und für Vincent Price eine Schablone für die Darstellung der Figur Roderick Usher. Siehe auch Seite XXX.

The Fly (USA 1958)
Ein Meilenstein des SF-Horrors. Kleiner Schönheitsfehler: Vincent Price spielt nur den Bruder des Wissenschaftlers. In Teil 2 von 1959 war er nochmal dabei, der Film, diesmal in schwarzweiß, reicht aber nicht ans Original heran.

House on the Haunted Hill (USA 1959)
Regie führte William Castle, der bekannt dafür war, seine Filme mit kreativen Gimmicks zu bewerben. Ein Klassiker zwischen Camp und Grusel.

The Tingler (USA 1959)
Und nochmal Wiliam Castle. Vincent Price als Dr. Chapin induziert sich den ersten LSD-Rausch der Filmgeschichte und John Waters urteilt: *„The fondest moviegoing memory of my youth! The best movie ever made!“*

The Last Man on Earth (USA 1964)
Die erste Verfilmung von Richard Mathesons Roman. Es folgten THE OMEGA MAN (1971) und I AM LEGEND (2007). Aber wer bitte braucht Will Smith, wenn er Vincent Price haben kann?

Witchfinder General (GB 1968)
Vincent Price spielt einen Inquisitor, der seine Position nutzt, um sich zu bereichern und seine sadistische Machtgier auszuleben. Dies war der dritte Film des Regisseurs Michael Reeves, der zum Zeitpunkt des Drehs erst 24 Jahre alt war und eigentlich Donald Pleasance für die Hauptrolle präferierte. Schon zu Beginn gab es Spannungen zwischen ihm und Price und obwohl sie im Streit auseinander gingen, bedankte sich Price anschließend mit einem mehrseitigen Schreiben bei Reeves, dass er ihn dazu brachte, in WITCHFINDER GENERAL seine beste Schauspielleistung abzuliefern. Der Film, eine Kollaboration zwischen der britischen Tigon und AIP, lief vor allem in Europa sehr erfolgreich. AIP veröffentlichte ihn in den USA unter THE CONQUEROR WORM und klatschte wie üblich ein Poe-Zitat an Anfang und Ende. Der Film veranlasste AIP weitere Produktionen mit Vincent Price nachzuschieben: THE OBLONG BOX (GB 1969) und CRY OF THE BANSHEE (GB 1970). Bei beiden Filmen wird fahrlässiger Weise mit Poe auf dem Poster geworben.
Ebenfalls im Fahrwasser von WITCHFINDER GENERAL schwammen BLOOD ON SATAN'S CLAW (GB 1971), HEXEN BIS AUFS BLUT GEQUÄLT (D 1970), DER HEXENTÖTER VON BLACKMOOR (ESP/I/D 1970) und HEXEN – GESCHÄNDET UND ZU TODE GEQUÄLT (D 1973), alle vier ohne Vincent Price.

The Abominable Dr. Phibes (GB 1971)
Vincent Price spielt einen weltberühmten Organisten, der Ärzte auf bizarre Weisen umbringt, da er sie für den Tod seiner Frau verantwortlich macht. THE ABOMINABLE DR. PHIBES erreicht eine neue Stufe des Grotesken und führte zu einer Fortsetzung sowie zu dem ähnlich gelagerten THEATRE OF BLOOD (GB 1973)

Theatre of Blood (GB 1973)

Hier ist es ein beleidigter Theatermime, der seine Kritiker auf höchst kreative Art über den Jordan schickt. Shakespeare plus Price plus Horror – die Rechnung geht auf.

Madhouse (GB/USA 1974)

Eine Zusammenarbeit der britischen Amicus und AIP mit Vincent Price (links) und Peter Cushing (rechts) in den Hauptrollen. Price spielt einen Horrordarsteller, der mit der Filmfigur Dr. Death berühmt geworden ist, aber mittlerweile seinen Zenit überschritten hat. In MADHOUSE sehen wir, wie er Gästen seine Werke vorführt und dafür hat man fast ausschließlich Ausschnitte aus Cormans Poe-Reihe gewählt (außer LIGEIA und natürlich PREMATURE BURIAL).

Launig, sehr unterhaltsam, die Nummer 100 in Price' Spielfilmbiographie und sein letzter Film für AIP. MADHOUSE lief eher mäßig und Co-Chef von AIP, Samuel Z. Arkoff, sah in ihm den Schlusspunkt einer Horrorära.

Vincent (USA 1982)

Edward Scissorhands (USA 1990)

Zwei ganz wunderbare Hommagen von Tim Burton an Vincent Price. VINCENT ist ein Knetanimations-Kurzfilm über einen siebenjährigen Jungen namens Vincent, der, statt draußen in der Sonne zu spielen, lieber in seinem Zimmer bleibt und Tagträumen mit seinen Idolen Price und Poe nachhängt. Price spricht hier den gereimten Text.

In EDWARD SCISSORHANDS hat Vincent Price eine kleine, aber essenzielle Rolle als Schöpfer Edwards. Einen passenderen Abschiedsfilm hätte er sich nicht aussuchen können.

Cormans persönliche Top Ten (2022, wertend):

China Town (USA 1974), Roman Polanski
Citizen Kane (USA 1941), Orson Welles
Dr. Strangelove (GB/USA 1964), Stanley Kubrick
The Godfather (USA 1972), F. F. Coppola
La dolce vita (I/F 1960), Federico Fellini
Lawrence of Arabia (GB 1962), David Lean
Rashomon (J 1950), Akira Kurosawa
Das siebente Siegel (SWE 1957), I. Bergman
Die Blechtrommel (D/F/JUG 1979), V. Schlöndorf
Krieg u. Frieden (UdSSR 1967), S. Bondartschuk

Meine Top Ten (Stand 3.4.2026, 15:22 Uhr):

The Apartment (USA 1960), Billy Wilder
Mulholland Drive (USA/F 2001), David Lynch
Persona (SWE 1966), Ingmar Bergman
Taxi Driver (USA 1976), Martin Scorsese
Tetsuo (J 1989), Shinya Tsukamoto
The Forbidden Room (KAN 2016), Guy Maddin
El jockey (ARG/MEX/ESP 2024), Luis Ortega
Singin' i. t. Rain (USA 1952), G. Kelly, S. Donen
Pleasantville (USA 1998), Gary Ross
Die Austernprinzessin (D 1919), Ernst Lubitsch

Und 30 persönliche Geheim- und Allgemein-Tipps aus dem Bereich Gothic Horror:

Dr. Jekyll & Mr. Hyde (USA 1920), J. S. Robertson
The Phantom o. t. Opera (USA 1925), Rupert Julian
La chute de la maison Usher (F 1928), Jean Epstein
Vampyr (D/F 1932), Carl Theodor Dreyer
Island of Lost Souls (USA 1932), Erle C. Kenton
White Zombie (USA 1932), Victor Halperin
The Old Dark House (USA 1932), James Whale
Murders i. t. Rue Morgue (USA 1932), Robert Florey
The Black Cat (USA 1934), Edgar G. Ulmer
The Raven (USA 1935), Lew Landers
Mad Love (USA 1935), Karl Freund
The Curse o. t. Cat People (USA 1944), R. Wise
The Body Snatcher (USA 1945), Robert Wise
The Revenge of Frankenstein (GB 1958), T. Fisher
La maschera del demonio (I 1960), Mario Bava
The Innocents (GB 1961), Jack Clayton
Paranoiac (GB 1963), Freddie Francis
Operazione paura (I 1966), Mario Bava
Blind Beast (J 1969), Yasuzo Masumura
Valerie & Her Weeks of Wonders (CZ 1970), J. Jireš
Twins of Evil (GB 1971), John Hough
Hausu (J 1977), Nobuhiko Obayashi
Nosferatu – Phantom d. Nacht (D/F 1979), W. Herzog
The Company of Wolves (GB 1984), Neil Jordan
Laurin (D1989), Robert Sigl
Careful (USA 1992), Guy Maddin
O Barão/The Baron (POR 2011), Edgar Pêra
A Girl Walks Home... (USA 2014), Ana Amirpour
November (EST/PL/NL 2017), Rainer Sarnet
The Black Gloves (GB 2017), Lawrie Brewster

Quellen

Seite 7:

1) Roger Corman in: Ed Naha, The Films of Roger Corman – Brilliance on a Budget, 1982, S. 15

Seite 12:

1) Hans-Dieter Gelfert: Edgar Allan Poe, München 2008, S. 40, 203, 204

2) Roger Corman im Audiokommentar zu HOUSE OF USHER, 2001

House of Usher, ab Seite 20:

1) Richard Matheson in: Ed Naha, The Films of Roger Corman – Brilliance on a Budget, 1982, S. 30

2) Corman/Jerome, How I Made A Hundred Movies..., 1990, S. 80

3) Sight & Sound 11/2013, S. 29

4) Roger Corman in: Ed Naha, The Films of Roger Corman – Brilliance on a Budget, 1982, S. 31

5) Drehbuchautor Richard Matheson in: Ed Naha, The Films of Roger Corman – Brilliance on a Budget, 1982, S. 32

6) Altes Testament, Genesis, Kapitel 3

7) Wikipedia, Arthur Schopenhauer, Pessimismus und Erlösung. https://de.wikipedia.org/wiki/Antinatalismus

8) https://de.wikipedia.org/wiki/Antinatalismus#Moraltheoretischer_Antinatalismus

Die folgenden zusätzlichen Zitate pro Antinatalismus stammen aus Tot ohne Gott von Franz Josef Wetz, Aschaffenburg 2019:

- „Verflucht sei der Tag, an dem ich geboren bin [...], an dem mich meine Mutter geboren hat. [...] Am Morgen schon soll Gott Wehklagen hören [...], weil er mich nicht getötet hat im Mutterleib, so dass meine Mutter mein Grab geworden und ihr Leib ewig schwanger geblieben wäre! Warum denn musste ich aus dem Mutterleib hervorgehen? Um Mühsal und Leid zu erleben und mein Leben in Schmach zu verbringen.“ (Jeremia, 20,14)
- „Ausgelöscht sei der Tag, an dem ich geboren bin[.] Warum bin ich nicht gestorben bei meiner Geburt? Warum bin ich nicht umgekommen, als ich aus dem Mutterleib kam? [...] Dann läge ich da und wäre still, dann schliefe ich und hätte Ruhe. [...] So aber finde ich keine Ruhe, keinen Frieden.“ (Hiob, 3,3 ff)
- „Das Allerbeste ist für dich gänzlich unmöglich: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich, bald zu sterben.“ (Der weise Silenos zu König Midas, Nietzsche, Kritische Studienausgabe Bd. 1, S. 35)
- „Wenn es das größte Glück ist, nicht geboren zu werden, ist es, denke ich das zweitgrößte, nach einem kurzen Leben rasch in die Vollkommenheit zurückzukehren.“ (Seneca, Philosophische Schriften Bd. 1, 22, 3)
- „Wen die Götter lieben, den lassen sie jung sterben.“ (Plautus)
- „Wie soll man leben?“ „Man soll ja nicht.“ (Gottfried Benn)
- „Ich habe es immer als Zumutung empfunden, dass man nicht gefragt wird, ob man auf die Welt kommen will. Ich hätte es bestimmt abgelehnt.“ (Ilse Aichinger)
- „Ein Mensch erblickt das Licht der Welt / doch oft hat sich herausgestellt / nach manchem trüb verbrachten Jahr, / dass dies der einzige Lichtblick war.“ (Eugen Roth)

9) David Austen: Black Rats and Cobwebs, Films and Filming 15, 1969, S. 53

The Pit and the Pendulum, ab S. 28:

1) Blu-ray-Extras, Six Gothic Tales von Arrow Video, 2014

2) Richard Matheson, Arrow Booklet

3) Chris Nashawaty: Crab Monsters, Teenage Cavemen and Candy Stripe Nurses, 2013

4) Eva-Maria Warth: The Haunted Palace, 1990, S. 147, 148

5) Interview für Arrow Video, 2014.

Tales of Terror, Seite 47:

1) Roger Corman in: Ed Naha, The Films of Roger Corman – Brilliance on a Budget, 1982, S 160

The Raven, ab Seite 50

1) Richard Matheson in: Chris Nashawaty: Crab Monsters..., 2013, S, 49

2) Chris Nashawaty: Crab Monsters..., 2013, S. 51

3) Karl Frenzel, in: Die Presse, Jan. 1865

4) Edgar Allan Poe, Das gesamte Werk in zehn Bänden, Band 10. 1976, S. 548.

Masque of the Red Death, Seite 63:

1) Ed Naha: The Films of R. Corman – Brilliance on a Budget, 1982, S. 178

2) Den of Geek im Gespräch mit Roger Corman, Januar 2021, https://www.denofgeek.com/culture/paul-mccartney-the-beatles-the-masque-of-the-red-death-roger-corman/

The Tomb of Ligeia, ab Seite 68:

1) Britische Times vom 3. Dez. 1964

2) John Brady: The Crafts of a Screenwriter, 1981, S. 392

3) Los Angeles Times vom 22.1.1965

4) Jonathan Rigby: English Gothic, S. 140, 2015

5) Joe Dante im Interview, Cinefantastique, April 2008

6) Übers. Brigitte Neuwald-Morton

Seite 80:

1) Roger Corman im Audiokommentar zu HOUSE OF USHER, MGM, 2001

Die Corman-Crew, S. 81 und 82:

1) 2) 3) Corman im Audiokommentar zu HOUSE OF USHER, MGM 2001

Kitsch oder Kunst?, Seite 83:

1) 2) Paul Willemen, Roger Corman, the millennic vision, hier in der Übersetzung von Robert Zion: Roger Corman, Die Rebellion des Unmittelbaren, S. 15 und 17

3) Eva-Maria Warth: The Haunted Palace – Edgar Allan Poe und der amerikanische Horrorfilm (1909 – 1969), S. 143, Trier, 1990

Literatur (Auswahl)

- Roger Corman with Jim Jerome: How I Made a Hundred Moies in Hollywood and Never Lost a Dime, Random House, New York 1990

- Ed Naha: The Films of Roger Corman – Brilliance on a Budget, Arco Publishing, New York 1982

- Chris Nashawaty: Crab Monsters, Teenage Caveman, and Candy Stripe Nurses, Roger Corman: King of the B Movie, Abrams, New York 2013

- David Will und Paul Willemen: Roger Corman, The Millennic Vision, Edinburgh 1970

- Edgar Allan Poe: Sämtliche Werke, Phaidon Verlag, 1980

- Hans-Dieter Gelfert: Edgar Allan Poe, München 2008

- Jonathan Rigby: English Gothic – Classic Horror Cinema 1897-2017, Signum Books, Cambridge 2015

- Jonathan Rigby: American Gothic – Six Decades of Classic Horror Cinema, Signum Books, Cambridge 2017

- Jonathan Rigby: Euro Gothic – Classics of Continental Horror Cinema, Signum Books, Cambridge 2016

- Robert Zion: Die Kontinuität des Bösen. Vincent Price in seinen Filmen. belleville, München 2000

- Robert Zion: Roger Corman – Die Rebellion des Unmittelbaren, BoD, Norderstedt 2020

- Katharina Rein: Gothic Cinema – Eine Einführung, Springer VS, Wiesbaden 2021.

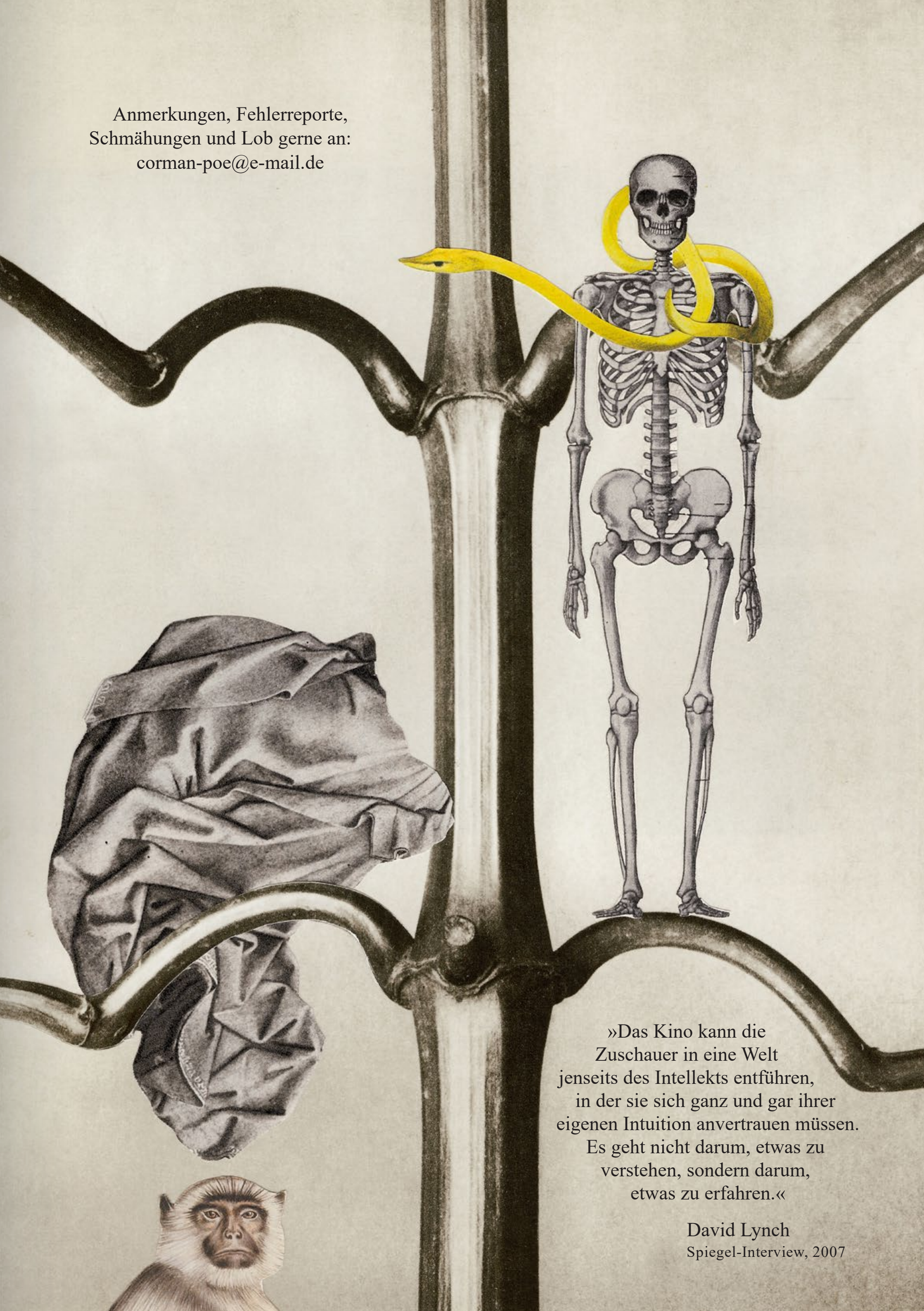
- Franz Josef Wetz: Tot ohne Gott, Aschaffenburg 2019

Plus diverse Internet-Quellen und natürlich Wikipedia.

Die zahlreichen Bildschirmfotos der Filme der Poe-Reihe stammen von den entsprechenden DVDs. Die Rechte liegen bei MGM.

Das Copyright der restlichen Fotos, Werbematerialien etc. liegt bei den entsprechenden Rechtsinhabern.

Diese Publikation kann gratis als PDF bezogen werden und verfolgt keinerlei finanzielle Interessen.

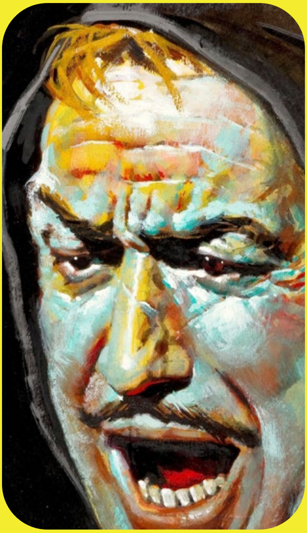


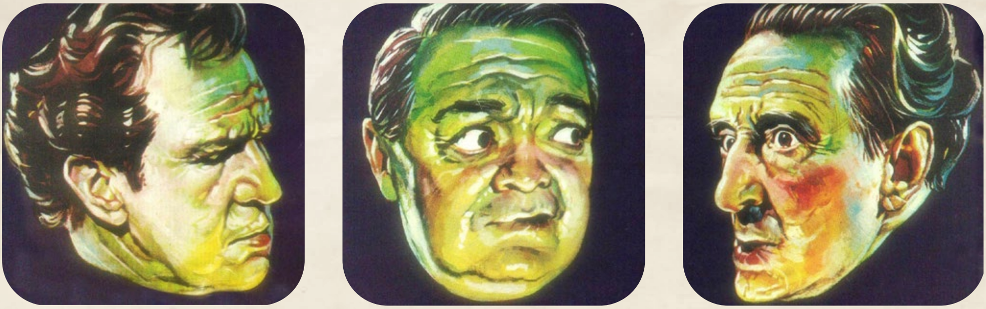
Anmerkungen, Fehlerreporte,
Schmähungen und Lob gerne an:
corman-poe@e-mail.de

»Das Kino kann die
Zuschauer in eine Welt
jenseits des Intellekts entführen,
in der sie sich ganz und gar ihrer
eigenen Intuition anvertrauen müssen.
Es geht nicht darum, etwas zu
verstehen, sondern darum,
etwas zu erfahren.«

David Lynch
Spiegel-Interview, 2007

In den Anomalien der Psyche, liegt der Ursprung allen Horrors.





TIM BURTON REMEMBERS

vincent as a guiding light

If there was an image that helped me through my early life, it was Vincent Price. For some reason I was always likening the Edgar Allan Poe movies to my own life. Vincent was like my psychologist. He helped me get through the abstractions of those early years. The characters he played (Roderick Usher, Nicolas Medina, Verden Fell) would always go through some grand, dark catharsis. Vincent was usually plagued by some sort of abstract demons, was overly sensitive, and on the verge of insanity. I found I could relate to that in a very meaningful way. Those kinds of stories were my form of therapy. His characters really spoke to me. In the same way that when you read fairy tales you get a real visceral response, well that happens with the Poe films. You get a real emotional response. That's what I really loved, that extreme imagery that was really symbolic for something else. [...]

8x Poe, Corman & Gothic Cinema

Illustrationen: Basil Gogos (*1929, † 2017), Cover von *Famous Monsters of Filmland*.
links: Beitrag aus *Famous Monsters of Filmland*, Nr. 203, 1994.